احمد فراز کی شاعری کا
فنی اور اسلوبیاتی مطالعہ
ڈاکٹر محمد افضل صفی
ساقی ارباب ذوق
0305 6406067
PDF Book Company

بیشہ تحقیق کا شیر مرد

محمد افضل صفی بنیادی طور پر اردو زبان وادب کے استاد ہیں۔ مقبول و معروف شاعر بھی ہیں۔ اب تک ان کے تین شعری مجموعہ جات سامنے آچکے ہیں۔ صحرائے گفتگو (شاعری)، نگاہیں اُداس ہیں (شاعری)، صحرا اُداس ہے (شاعری)۔ ان کے شعر ٹیلی ڈراموں میں بھی سنائی دیتے ہیں، یوں بطور شاعر ان کی محبوبیت کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ ایک محقق کے طور پر ان کی کارگزاری ہمیشہ لائق تحسین رہی ہے۔ انھوں نے ایم۔ فل کی سطح پر ہمارے ایک بزرگ دوست، اردو کے نامور محقق اور حتی تحقیق کے محنتی استاد ڈاکٹر گوہر نوشاہی کی محققانہ خدمات پر شاندار مقالہ لکھا تھا۔ یہ مقالہ بھی شائع ہو چکا ہے۔ مختلف تحقیقی جرائد میں شائع ہونے والے ان کے تحقیقی مقالات ان کی تحقیقی و تنقیدی بصیرت کے غماز ہیں۔ اردو کے نامور شاعر احمد فراز کی شاعری کے فنی اور اسلوبیاتی مطالعے پر مشتمل ان کا ڈاکٹریٹ کی سطح کا کام اپنے معیار و اعتبار کی وجہ سے یقیناً ان کی پہچان بن جائے گا۔ محمد افضل صفی جیسے سنجیدہ اور اپنے تحقیقی موضوع کی جزئیات کو سمجھنے والے اسکالرز نہ صرف سندی تحقیق کو اعتبار بخشتے ہیں، بلکہ اپنے علمی شعبے کے وقار میں بھی اضافے کا باعث بنتے ہیں۔ محمد افضل صفی ہماری یونی ورسٹی میں پی ایچ ڈی اردو کے ایک ممتاز اسکالر رہے ہیں۔ مجھے یاد ہے کہ انھوں نے اپنے مقالے کے مجلسی دفاع میں نہایت قابلیت، اعتماد اور لیاقت و ذہانت کے ساتھ تمام سوالوں کے اطمینان بخش جوابات دیے تھے اور ایک محنتی اور لائق ریسرچ اسکالر کے طور پر اپنے تحقیقی مقالے کا دفاع کیا تھا۔ بیشتر محققین احمد فراز کی شاعری کے موضوعات اور فکریات تک ہی محدود رہے ہیں۔ احمد فراز کی گرویدہ کر لینے والی شاعرانہ جہات اور مزاحمت بھی عنوان بنتی رہی۔ لیکن محمد افضل صفی نے احمد فراز کی شاعرانہ عظمت اور رفعت کو بہ انداز دیگر دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کی، احمد فراز کی شاعری کے فنی اور اسلوبیاتی مطالعے کو اپنی توجہ اور تحقیق کا عنوان بنایا۔ وہ خود بھی شاعر ہیں، شعر کی رمزیات سے بخوبی آشنا ہیں۔ انھوں نے نہایت توجہ اور جامعیت کے ساتھ علم بیان و بدیع، علم عروض، ہیئت شعری، صوتی اور صرف و نحو کے پیمانوں سے احمد فراز کی شاعری کے اس طلسم کو دریافت کرنے کی کوشش کی ہے، جس نے گزشتہ صدی کے نصف آخر سے لے کر رواں صدی تک اپنی مقبولیت و محبوبیت اور سب سے بڑھ کر یہ کہ اپنی عصری معنویت کو قائم رکھا ہوا ہے۔ میں اس عمدہ تحقیقی کاوش پر بیشہ تحقیق کے شیر مرد ڈاکٹر محمد افضل صفی کو مبارک پیش کرتا ہوں۔

پروفیسر ڈاکٹر شاہد اقبال کامران

اسلام آباد

احمد فراز کی شاعری کا

فنی اور اسلوبیاتی مطالعہ

ڈاکٹر محمد افضل صفی

احمد فراز کی شاعری کا

فنی اور اسلوبیاتی مطالعہ

ڈاکٹر محمد افضل صفی

مثال پبلشرز

رحیم سینٹر، پریس مارکیٹ، امین پور بازار، فیصل آباد

اشاعت : 2023ء

کتاب : احمد فراز کی شاعری کا
فنی اور اسلوبیاتی مطالعہ

مصنف : ڈاکٹر محمد افضل صفی

ناشر : محمد عابد

قیمت : 1000 روپے

مطبع : سلیم نواز پرنٹنگ پریس

Ahmad Faraz Ki Shairy Ka
Fani Aur Aslobiati Mutalia

by

Dr. M. Afzal Safi

Edition : 2022

اہتمام

مثال پبلشرز رحیم سینٹر پریس مارکیٹ امین پور بازار فیصل آباد
+92-41-2615359- 2643841, Cell:0300-6668284
email: misaalpb@gmail.com

شوروم

صابریہ سینٹر گلی نمبر 8، منشی محلہ، امین پور بازار، فیصل آباد

انتساب

ہر اس شخص کے نام

جس سے میں نے ایک حرف بھی سیکھا ہے

فہرست

پیش گفتار

علمی و تحقیقی حوالے سے میری دوسری کاوش "احمد فراز کی شاعری کا فنی اور اسلوبیاتی مطالعہ" آپ کے سامنے ہے۔ "ڈاکٹر گوہر نوشاہی بحیثیت محقق" میرا پہلا تحقیقی کام تھا جو کتابی صورت میں موجود ہے۔ ان سے قبل میرے تین شعری مجموعہ جات بالترتیب "صحراے گفتگو"، "نگاہیں اُداس ہیں" اور "صحرا اُداس ہے" منظرِ عام پر آچکے ہیں۔ زیرِ نظر کتاب میرے پی ایچ ڈی کے مقالے پر مشتمل ہے جو میں نے علامہ اقبال اوپن یونی ورسٹی کے لیے لکھا (یہ مقالہ ۲۸ نومبر ۲۰۱۹ء کو شعبۂ اُردو میں جمع کروایا گیا) جس پر مجھے پی ایچ ڈی اردو کی ڈگری تفویض کی جا چکی ہے۔ عرض کرتا چلوں احمد فراز بیسویں صدی کی آخری چار دہائیوں میں شعری منظرنامے پر ظاہر ہونے والے مقبول ترین شاعر ہیں۔ اُن کی نظمیں غزلیں متنوع موضوعات کی حامل ہیں۔ فراز کی شاعری میں زبان و بیان کی متنوع صورتیں ان کی فنکارانہ صلاحیتوں کی غماز ہیں۔ صنائع بدائع کا استعمال تشبیہات و استعارات کا استعمال الفاظ کی دروبست، تراکیب سازی وغیرہ میں وہ اپنا منفرد مقام رکھتے ہیں۔ عام طور پر احمد فراز کے فکری موضوعات کو زیرِ بحث لایا جاتا رہا ہے۔ میں نے کوشش کی ہے کہ فکر سے ہٹ کر احمد فراز کی شاعری کا فنی اور اسلوبیاتی مطالعہ پیش کیا جائے۔ زیرِ نظر مقالہ درج ذیل آٹھ ابواب پر مشتمل ہے:

باب اوّل: فن شاعری اور اسلوبیات کے مباحث

باب دوم: احمد فراز اور معاصر شعری منظرنامہ

باب سوم: احمد فراز کی شاعری کا علم بیان کی روشنی میں مطالعہ

باب چہارم: احمد فراز کی شاعری کا بدیعی مطالعہ

باب پنجم: احمد فراز کی نظموں کا عروضی اور ہیئتی مطالعہ
باب ششم: احمد فراز کی شاعری کا صرفی ونحوی مطالعہ
باب ہفتم: احمد فراز کی شاعری کا صوتی مطالعہ
باب ہشتم: احمد فراز کی شاعری کا معنیاتی مطالعہ

پہلا باب: فن شاعری اور اسلوبیات کے مباحث پر مشتمل ہے۔اس باب کے پہلے حصے میں فن شعر کو زیرِ بحث لایا گیا ہے کہ شعر کیا ہوتا ہے اور اس کے فنی مباحث کیا ہیں دوسرے حصے میں اسلوبیات کو زیرِ بحث لایا گیا ہے۔اسلوبیات توضیحی لسانیات کی شاخ ہے۔اس میں اسلوب کا لسانی مطالعہ کرنے کے ساتھ ساتھ خصائص کا تجزیاتی اور معروضی سطح پر مطالعہ کیا جاتا ہے۔

دوسرے باب میں احمد فراز کے معاصر شعری منظرنامے پر روشنی ڈالی گئی ہے۔جس عہد میں فراز میدان شعر میں جلوہ گر تھے اس عہد کی مجموعی صورت حال کیا تھی۔کون سے بنیادی رجحانات شعروادب کو متاثر کر رہے تھے۔احمد فراز کے ہم عصر شعرا کس ڈگر پر چل رہے اور فراز نے اپنی انفرادیت کیسے متعین کی۔

تیسرے باب میں فراز کی شاعری کا علم بیان کی روشنی میں مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔فراز نے تشبیہات واستعارات میں کیا کیا صورتیں پیش کیں۔علامت، مجازِ مرسل اور کنائے کا کیسے استعمال کیا۔

چوتھے باب میں احمد فراز کی شاعری کا بدیعی مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔احمد فراز نے صنائع بدائع کا استعمال کیسے کیا۔کون کون سی صنائع لفظی ومعنوی کو شاعری میں برتا نیز صنائع بدائع کے استعمال نے فراز کی شاعری میں کیا کردار ادا کیا۔

پانچویں باب میں احمد فراز کی نظموں کا عروضی اور ہیئتی مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔اس باب کے دو حصے ہیں پہلے حصے میں عروضی مطالعہ پیش کیا گیا ہے کہ فراز نے کون کون سی بحریں استعمال کیں۔دوسرے حصے میں ہیئتی مطالعہ پیش کیا گیا ہے کہ فراز نے ہیئت کے کیا کیا تجربات کیے۔

چھٹے باب میں احمد فراز کی شاعری کا صرفی ونحوی مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔اس باب میں صرف ونحو کے مختصر تعارف کے بعد احمد فراز کی غزلوں نظموں کا صرفی ونحوی تجزیہ شامل ہے۔فاعل، فعل، مفعول کی تقدیم وتاخیر، تراکیب ومرکبات سازی اور صرف ونحو کی دیگر صورتوں پر بات

کی گئی ہے۔

ساتویں باب میں احمد فراز کی شاعری کا صوتی مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔ فراز کی شاعری میں موجود مختلف مصمتوں مصوتوں کو زیرِ بحث لایا گیا۔ صوتی انتخاب وانحراف کے ساتھ ساتھ طویل ومختصر مصوتوں کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ مصوتوں، مصمتوں یا اصوات کے اعداد وشمار اور ان کے اندراج میں مقدور بھر احتیاط برتی گئی ہے۔ تاہم کمی بیشی کے امکان کو بھی رد نہیں کیا جاسکتا۔

آٹھویں باب میں احمد فراز کی شاعری کا معنیاتی مطالعہ پیش کیا گیا ہے کہ فراز کے ہاں لفظ ومعنی کی کیا صورتیں نکلتی ہیں۔ مختلف حالات میں لفظ ومعنی میں کیسے تغیر وتبدل رونما ہوتا رہتا ہے۔ فراز نے الفاظ کو نئی معنویت میں کیسے برتا ہے یہ تمام موضوعات زیر بحث لائے گئے ہیں۔ آخر میں ماحصل کے عنوان سے مقالے کا خلاصہ پیش کیا گیا ہے۔

عرض کرتا چلوں کہ پہلے دو ابواب میں دستاویزی تحقیق یا سٹڈی ریویو کا طریق کار اپنایا گیا ہے۔ جسے ہم تجزیاتی انداز بھی کہہ سکتے ہیں۔ اگلے چھے ابواب میری تحقیق کا اصل موضوع ہیں جن میں زیادہ تر اطلاقی طریقِ کار کو بروئے کار لایا گیا ہے۔

مقالے میں اجمال سے کام لیا گیا ہے۔ ناقدین ومحققین کی آرا سے بھرپور استفادہ کیا گیا ہے۔ حسبِ ضرورت شعری مثالیں اور اقتباسات درج کیے گئے ہیں غیر ضروری اقتباسات اور مثالوں سے گریز کیا گیا ہے۔ موضوع اس قدر وسیع اور تکنیکی نوعیت کا تھا کہ اسے سمیٹنا میرے بس میں نہیں تھا۔ پھر بھی محنت اور لگن سے کوشش جاری رکھی۔ ویسے بھی میری حیثیت تو ایک مبتدی کی ہے پھر دور افتادہ علاقے میں رہنے کی وجہ سے کتب کی دستیابی بھی بہت بڑا مسئلہ تھی۔ یقیناً اس میں غلطیاں اور کوتاہیاں مجھ سے سرزد ہوئی ہوں گی جس کا میں معترف ہوں اگر کوئی خوبی موجود ہے تو وہ میرے اساتذہ کا فیضان نظر ہے۔ سب سے پہلے میں شکر گزار ہوں رب ذوالجلال کا جس نے دنیا جہان کی نعمتوں کے ساتھ ساتھ مجھے لکھنے پڑھنے کی صلاحیت بخشی۔

میں شکر گزار ہوں استاد محترم ڈاکٹر ارشد محمود ناشاد کا جنھوں نے قدم قدم پر میری رہنمائی اور حوصلہ افزائی فرمائی اور ہر موڑ پر مجھے پیش آنے والی الجھنوں کو سلجھایا۔ اس سلسلے میں مجھے محبوب ظفر کا بھی شکر گزار ہونا چاہیے جنھوں نے تحقیقی مواد کی فراہمی میں میری معاونت کی۔

ان کے بعد میں شکر گزار ہوں اپنے دوستوں خالد محمود، محمد زبیر حفیظ، قاسم راز، جسارت خیالی،

سلیم مکانی، جمشید ساحل، ریاض راہی، رحمت اللہ، شیخ محمد رضوان، ڈاکٹر حافظ محمد ارشد اقبال کا جنھوں نے نہ صرف مواد کی دستیابی میرے لیے یقینی بنائی بلکہ اپنے قیمتی مشوروں سے بھی نوازا۔ مجھے محمد اصغر بھٹہ، محبوب عالم اور رانا فہیم جاوید کا بھی شکریہ ادا کرنا چاہیے جن کی محنت سے یہ مقالہ کمپوزنگ کے مراحل طے کر پایا۔ آخر میں، میں اپنی شریک حیات اور بچوں کا شکر گزار ہوں جنھوں نے مجھے گھر میں ایسا ماحول مہیا کیا کہ میں یہ مقالہ مکمل کر پایا۔

محمد افضل صفی

باب اوّل

فنِ شاعری اور اسلوبیات کے مباحث

شعر کے نظری مباحث

شاعری روزِ ازل سے ہوئی تخلیق ندیم
شعر سے کم نہیں انسان کا پیدا ہونا (احمد ندیم قاسمی)

روزِ ازل سے نہ بھی مانا جائے تو ایک بات طے ہے کہ شاعری نثر سے پہلے وجود میں آئی۔ روئے زمین پر جتنی زبانیں وجود میں آئیں، تاریخ گواہ ہے کہ تمام زبانوں میں نثر کی نسبت شاعری کو تقدم حاصل ہے۔

شاعری کو مختلف زبانوں میں مختلف حیثیت حاصل رہی۔ عمومی خیال ہے کہ یونانی ادب کا آغاز ٹرائے (Troy) سے ہوتا ہے۔ ٹرائے پر حملے کے بعد ہومر کی ایلیڈ اور اوڈیسی وجود میں آتی ہیں۔ یونانی ادب کی بنیاد انھیں دو کتابوں پر رکھی گئی۔ ہومر (Homer) کے بعد تین اور تخلیق کار سامنے آئے اسکائلس (Aeschylus)، سفوکلیس (Sophocles) اور یورپڈیس (Euripides)۔ یہ تینوں المیہ لکھتے تھے۔ اس عہد میں شاعری کو بڑی اہمیت حاصل تھی۔ اسکائلس کے تصور کے مطابق شاعر کو استاد کی حیثیت حاصل تھی۔ ریاست کے باقی تمام لوگ اس کے شاگرد تصور کیے جاتے تھے اور یورپڈیس کے نقطہ نظر کے مطابق شاعری کا بنیادی مقصد ہی یہ تھا کہ لوگ اس سے استفادہ کریں۔ یورپڈیس کے نزدیک شاعری عظیم ترین چیز تھی۔ افلاطون (Plato) کے سامنے یہ مباحث کھلے پڑے تھے۔ اس زمانے میں مادیت فکری اساس کا درجہ حاصل کر چکی تھی اس لیے افلاطون کو فلسفیانہ اندازِ فکر سے کام لینا پڑا۔ وہ معلمِ اخلاق کے طور پر سامنے آیا۔ افلاطون نے شاعری پر بھی اعتراضات

اٹھائے، وہ کچھ اس طرح ہیں:

۱۔ شاعری نقل کی نقل

۲۔ شاعری اور سچائی کے مابین فاصلہ

۳۔ شاعری الہام ہے یا جنوں

۴۔ شاعری اور اخلاق کا باہمی تعلق

۵۔ فنون کی سماجی افادیت

۶۔ عقلی سچائی سب سے بڑی سچائی[۱]

افلاطون کے نزدیک یہ عالم عالمِ مثال کی نقل ہے۔ شاعر اس کی نقل کرتا ہے۔ اس لحاظ سے وہ شاعری کو تیسرے درجے کی نقل قرار دیتا ہے۔

افلاطون شاعری اور سچائی کے درمیان فاصلے پر زور دیتا ہے۔ اس کے مطابق شاعر سچائی سے تین درجے دور ہوتا ہے، وہ محض ابہام یا جنون کی صورت میں شعر کہتا ہے۔ اس کے اعصاب پر شاعری کی دیوی سوار ہوتی ہے جو اپنی مرضی سے شعر کہلواتی ہے۔ بقول عابد صدیق:

> ''افلاطون شاعر کو ایک آسیب زدہ مخلوق سمجھتا ہے جو زبان اور الفاظ کو عام آدمی کی طرح استعمال کرنے کی قدرت نہیں رکھتا بلکہ ایک مقدس قسم کی دیوانگی کے زیرِ اثر شاعری اس کی زبان پر جاری ہو جاتی ہے۔''[۲]

یعنی شاعر جو بات کرتا ہے بعض اوقات اُسے خود اس کی خبر نہیں ہوتی۔ اس طرح وہ شاعر اور مغنی دونوں کو مخبوط الحواس قرار دیتا ہے۔ افلاطون اپنی بات کو مقناطیس کی مثال سے واضح کرتا ہے یعنی جس طرح مقناطیس لوہے کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں کو اپنی طرف کھینچ لیتا ہے۔ اسی طرح شاعر اور مغنی بھی لوگوں کی توجہ حاصل کر لیتے ہیں۔ مقناطیس کی اپنی کوئی حیثیت نہیں ہوتی۔ اس کی طاقت کا اصل سرچشمہ خدا ہے۔ اسی طرح شاعر اور مغنی کی بھی اپنی کوئی حیثیت نہیں ہوتی بلکہ وہ تو ایک خاص جنوں کے زیرِ اثر ایسا کرنے پر مجبور ہیں اس لیے ان کی بات کا بھروسا نہیں کیا جا سکتا۔ وہ اپنی بات پر قدرت نہیں رکھتے اس لیے افلاطون نے اپنی مثالی ریاست سے شعرا کو نکال دینے کی سفارش کی ہے:

> ''افلاطون نے شاعری کو ایک شغلِ عبث قرار دیا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ ایک مثالی مملکت کا خواہاں تھا جہاں کے باشی تخیل پسندی کا شکار نہ ہوں اور حقیقی عناصر سے ہم

کنارہ کر محنت سے جی نہ چرائیں۔" [۳]

ارسطو (Aristotle) افلاطون کا شاگرد تھا، اس نے افلاطون کے تمام سوالات کا جواب دیا لیکن کہیں بھی اس نے اعلان نہیں کیا کہ وہ افلاطون کے سوالات کا جواب دے رہا ہے۔ افلاطون نے شاعری پر اعتراض کیا کہ شاعری لوگوں کے اخلاق پر برا اثر ڈالتی ہے اور فطرتِ انسانی کے غیر عقلی یعنی جذباتی حصے کو ابھارتی ہے۔ ارسطو نے اس کا جواب علمِ طب کے ایک کلیے کی مدد سے دیا اور اپنا تصور المیہ پیش کیا۔ ارسطو کے خیال کے مطابق انسانی جذبات و احساسات پر شاعری کا اثر انداز ہونا فنِ شاعری کا منصب ہے۔ شاعری انسانی جذبات کو ابھار کر نقصان دہ ثابت نہیں ہوتی بلکہ جذبات کا انخلا کر کے فائدہ مند ثابت ہوتی ہے۔ ارسطو، افلاطون کے اعتراضات کا جواب واضح انداز میں نہیں دیتا بلکہ شاعری میں ایسے مباحث چھیڑ دیتا ہے کہ اس کا جواب خود بخود اُبھر آتا ہے۔

ارسطو نقل کے عمل کی خصوصیات بیان کرتا ہے، پھر دیگر فنون کو زیرِ بحث لاتا ہے پھر شاعری پر بات کرتا ہے۔ المیہ میں وہ تمام عناصر موجود ہیں جو شاعری کی کسی بھی صنف میں پائے جاتے ہیں۔ ارسطو نے جو تصور المیہ پیش کیا، اس کے عناصر کی تعداد چھے بنتی ہے۔ ۱۔ پلاٹ، ۲۔ کردار، ۳۔ زبان اور مناسب الفاظ کا استعمال، ۴۔ جذبات، ۵۔ سٹیج، ۶۔ موسیقی۔ ارسطو نے پلاٹ کی اہمیت پر زور دیا ہے۔ وہ پلاٹ میں وحدتِ عمل کا قائل ہے یعنی پلاٹ کے تمام واقعات مربوط ہونے چاہییں۔ اس قدر مربوط ہوں کہ ایک واقعہ کے بدل جانے سے پورا پلاٹ غیر متوازن ہو جائے کیونکہ پلاٹ کے ذریعے بھی خوف، ترحم کے جذبات پیدا کیے جاسکتے ہیں۔ اس نے پلاٹ کی تین اقسام بتائی ہیں:

۱۔ سادہ ۲۔ مرکب ۳۔ دوہرا

ارسطو نے اسی طرح المیہ کا دوسرا عنصر "کردار" قرار دیا ہے کہ کردار کو اشخاص کے قول و عمل کے مقاصد سے نسبت دینی چاہیے۔ مقاصد اچھے ہیں تو کردار بھی اچھا ہوگا۔

زبان و بیان اور جذبات پر بھی بات کی ہے۔ زبان مزیّن ہونی چاہیے یعنی زبان میں آہنگ اور ترنم ہو۔ جذبات کے حوالے سے رطوریقا میں خطابت کے ضمن میں بات کر دی ہے۔ یہ جذبات خوف، رحم اور غصے کی صورت میں ہو سکتے ہیں۔ شاعری جذبات پر براہِ راست اثر کرتی ہے۔

ارسطو نے سٹیج اور موسیقی پر بھی بحث کی ہے۔ شاعری کے دفاع میں ارسطو نے نظریہ امکان پیش کیا۔ اس کے نزدیک قرینِ قیاس ناممکنات بعید از قیاس ممکنات پر قابلِ ترجیح ہیں یعنی شاعر اشیا

کی انفرادی نقل نہیں اُتارتا بلکہ وہ تو اشیا کو اس انداز میں پیش کرتا ہے کہ ان کی پوشیدہ معنویت سامنے آجائے۔ شاعر تاریخ نگار سے زیادہ سنجیدہ اور سائنسی ذہن کا مالک ہوتا ہے۔ وہ اپنی کہانی خود تخلیق کرتا ہے۔ وہ اپنے تصور میں خود کفیل ہوتا ہے۔ وہ اشیا کو اس طرح نہیں دیکھتا جیسی وہ ہیں بلکہ وہ اس نظر سے دیکھتا ہے جیسی وہ ہونی چاہییں۔ اس طرح وہ نقل کی نقل نہیں کرتا بلکہ اصل کے زیادہ قریب ہو جاتا ہے:

''مورخ واقعات کا مقلد ہوتا ہے اور اس کے ہاں واقعات کی ترتیب میں ان امکانات کا اشارہ کرتا ہے جو ممکن الوقوع ہوں اگرچہ حقیقت میں واقع نہ ہوں۔''[۴]

ارسطو نے شعر و شاعری کے مطالعہ میں نہایت اہم مباحث چھیڑے۔ اس نے فلسفیانہ انداز میں گفتگو کی۔ افلاطون کے بہت سے افکار کو تسلیم کرتے ہوئے اپنی بات آگے بڑھائی جس کی وجہ سے وہ اس انداز میں بات نہ کر سکا جس انداز میں بات کرنے کی ضرورت تھی اس لیے کچھ خامیاں در آئیں جو افلاطون کے مفروضات میں بھی شامل تھیں۔

افلاطون اور ارسطو کے بعد صدیوں تک یونانی ادب منطق کے زیر اثر رہا جس کی وجہ حسن اور جذبے سے محرومی فطری تھی۔ یونانی ادب محض لفظی بازی گری تک محدود ہو گیا۔ اس کے بعد ادب اور تنقید کی دنیا میں ایک ایسی ہستی نمودار ہوئی جس نے ادب و تنقید کو نئے زاویے سے دیکھنے کی کوشش کی۔ وہ ہستی لانجائنس کی تھی جس نے افلاطون اور ارسطو کے اندازِ نظر کو یکسر نظر انداز کر دیا۔ لانجائنس نے کلاسکیت کے تناظر میں رومانیت کے بنیادی تصورات پیش کیے۔

سڈنی (Philp Sidney) نے شاعری کی عالم گیریت، اصلیت اور ماہیت پر بات کی۔ سڈنی کے نزدیک تصوراتی اور تخلیقی تمام کام شاعری کے حصے میں آتے ہیں۔ سڈنی کے خیال میں شاعری کے لیے بحر اور سروں کی زیادہ اہمیت نہیں۔ بحر اور سُر تو محض شاعری کو سجانے سنوارنے کا کام دیتے ہیں۔ شاعری روحانی وجدان کا ثمر ہوتی ہے۔ سڈنی شاعر کو ایسا تخلیق کار تسلیم کرتا ہے جو فطرت سے بھی زیادہ خوب صورت نمونے تراش سکتا ہے۔ وہ پیتل کی دنیا کو سونے کی دنیا میں تبدیل کر سکتا ہے۔ خاروں کو پھولوں میں بدل سکتا ہے۔ قدرتی مناظر کو زیادہ دل کش بنا سکتا ہے۔ فلپ سڈنی نے افلاطون کے اعتراض کا بھی خوب صورتی سے جواب دیا ہے۔ وہ شاعری کو جھوٹ کا پلندہ نہیں سمجھتا اور نہ ہی شاعر کو نقال سمجھتا ہے بلکہ سڈنی کے نزدیک شاعر اپنے تخیل کی قوت سے نیا جہان تخلیق کرتا ہے۔

بن جانسن (Ben Jonson) نشاۃ الثانیہ کے بڑے نقاد کے طور پر سامنے آتا ہے۔

افلاطون اور سڈنی کی طرح وہ بھی شاعری میں اخلاق آموزی کا قائل ہے۔ وہ صرف شاعری کو اخلاق آموزی کا ذریعہ نہیں سمجھتا بلکہ اس کے نزدیک شاعر کو بھی اعلا اخلاق کا نمونہ ہونا چاہیے۔ وہ ''جینئس'' کو شاعروں کی بنیادی خوبی قرار دیتا ہے لیکن ساتھ ہی شاعروں کو کثرتِ مطالعہ کی ترغیب بھی دیتا ہے۔ اس کے نزدیک شاعری پر تنقید کرنا صرف شاعر کا حق ہے۔ غیر شاعر کو وہ اس اہل نہیں سمجھتا کہ شاعری پر تنقید کرے۔ ان کے علاوہ بھی مغرب کے بہت سے ناقدین نے شعر کی ماہیت پر اپنے اپنے نظریات پیش کیے ہیں، جن میں جان ڈرائیڈن (John Drqen)، ورڈز ورتھ (William Wordsworth)، کولرج (S.T.Colerideg)، میتھیو آرنلڈ (Mathew Arnold)، والٹر پیٹر (Walter Pater)، اور ٹی ایس ایلیٹ (T.S.Eliot) نہایت اہم ہیں۔

مشرقی شعریات میں بھی اہم مباحث ملتے ہیں۔ مشرقی شعریات کا اہم نام الطاف حسین حالی ہے۔ حالی نے شعر کی ماہیت بیان کرتے ہوئے شعر کے لیے کچھ شرائط پیش کی ہیں:

۱۔ تخیل　　۲۔ کائنات کا مطالعہ　　۳۔ تفحصِ الفاظ

حالی قوتِ متخیلہ کو شاعر کے لیے ضروری گردانتے ہیں۔ یہ قوت متخیلہ ہی ہوتی ہے جو شاعر کی معلومات، مشاہدات اور تجربات کو ایک خاص ترتیب بخشتی ہے۔ الفاظ کو انوکھا اور خوب صورت پیرائیہ اظہار عطا کرتی ہے۔

تخیل کے ساتھ مطالعہ کائنات بھی شاعر کے لیے ضروری امر ہے۔ مطالعہ کائنات سے مراد صرف مظاہرِ فطرت کا مطالعہ ہی نہیں بلکہ انسانی نفسیات اور انسانی مزاج کا تنوع بھی اسی کے دائرۂ عمل میں آتا ہے۔ شاعری میں کمال حاصل کرنے کے لیے قوت متخیلہ کے ساتھ ساتھ شاعر کی معلومات کا ذخیرہ بھی وسیع ہونا چاہیے۔

حالی شاعر کے لیے تیسری شرط تفحصِ الفاظ کی رکھتے ہیں یعنی الفاظ کا درست استعمال۔ الفاظ کی درست دروبست کے بغیر شاعر اپنا مافی الضمیر بیان نہیں کرسکتا۔ وہ معانی کو الفاظ کے تابع رہنے پر زور دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک شعر میں تین خوبیوں کا ہونا نہایت ضروری ہے۔

۱۔ سادگی　　۲۔ اصلیت　　۳۔ جوش

سادگی سے مراد حالی صرف لفظوں کی سادگی پر زور نہیں دیتے بلکہ لفظوں کے ساتھ خیالات

کی سادگی کے بھی قائل ہیں۔ جہاں لفظ عام فہم ہونے چاہییں وہاں خیالات بھی دقیق نہیں ہونے چاہییں تاکہ پڑھنے اور سننے والے کے لیے کوئی بات مشکل کا باعث نہ ہو۔ اچھا شعر وہ ہوتا ہے جو ہر طبقہ کے لوگوں کے لیے قابلِ فہم ہو۔ خیال کا بلند ہونا اچھی بات ہے لیکن اس میں ناہمواری اور پیچیدگی نہیں ہونی چاہیے یعنی بات روزمرہ اور محاورہ کے قریب رہنی چاہیے۔ بات بول چال کے راستے سے ہٹتے ہی مشکل ہو جائے گی۔

حالی نے شعر کی دوسری خوبی اصلیت بتائی ہے۔ اصلیت سے مراد جو کچھ پیش کیا جائے، حقیقت کے قریب ہو۔ اس میں واقعہ کا اصلی رنگ اور واقعیت بھی ہو یعنی مبالغے اور غلو سے بچنا چاہیے۔ اس کے علاوہ حالی ایسے اشعار کو بھی اصلیت پر مبنی قرار دیتے ہیں جن میں مطلق راستی تو نہیں ہوتی بلکہ شعرا کے فخریہ انداز اور خودستائی کے انداز میں جو بات کی جائے، وہ بھی اصلیت کے قریب ہوتی ہے۔ اگر اس میں راستی نہ بھی ہو تو اس بات میں راستی ضرور موجود ہے کہ وہ شعرا اپنے زعم میں خود کو ایسا سمجھتے ہیں یا اپنے جوش میں ایسا تصور کرتے ہیں۔ حالی کی اصلیت سے مراد بالکل تاریخی نوعیت کی نہیں کہ جیسے ہُوا، ہو بہو ایسا بیان کیا جائے بلکہ اس سے مراد مشاہدے کی کچھ نہ کچھ سچائی ضرور ہو۔ اگر اس واقعہ کو زیادہ لوگ بھی بیان کریں تو کہیں نہ کہیں حقیقت اور اصلیت جھلکتی دکھائی دے۔

حالی نے شعر کی تیسری خوبی ''جوش'' قرار دیا ہے یعنی شعر میں ایک جوش اور جذبے کا احساس موجود ہو۔ ایسی شاعری کے وقوع کے لیے جہاں فطری صلاحیتوں کا ہونا ضروری ہے وہاں شاعر کی مشقِ سخن بھی رنگ لاتی ہے۔ اگر فطری صلاحیتیں بدرجہ اتم موجود ہوں اور مشقِ سخن نہ ہو تو بھی بات کا لطف غارت ہو جائے گا۔ اس کے برعکس یعنی فطری صلاحیت کی عدم موجودگی اور صرف مشقِ سخن کے بل بوتے پر بھی کام نہیں چلایا جا سکتا ہے۔ ایک شاعر میں دونوں صلاحیتوں کا ہونا ضروری ہے۔ یہاں حالی نیچرل شاعری کی بحث چھیڑتے ہیں:

> ''نیچرل شاعری سے وہ شاعری مراد ہے جو لفظاً اور معناً دونوں حیثیتوں سے نیچر یعنی فطرت یا عادت کے موافق ہو۔ لفظاً نیچر کے موافق ہونے سے یہ غرض ہے کہ شعر کے الفاظ اور ان کی تراکیب و بندش تا بہ مقدور اس زبان کی معمولی بول چال کے موافق ہو جس میں وہ شعر کہا گیا ہے۔''[۵]

شعر کے فنی مباحث

تمام فنونِ لطیفہ میں شاعری کی اہمیت مستحکم ہے۔ اس میں موسیقی اور مصوری کے ساتھ ساتھ دیگر فنونِ لطیفہ کی بازگشت بھی سنائی دیتی ہے۔ یعنی شاعری اپنے دائرۂ عمل کو وسعت دیتے ہوئے دوسرے فنونِ لطیفہ کی حدوں کو چھو لیتی ہے۔ اعلا شاعری کی تشکیل و تعمیر میں دیگر فنونِ لطیفہ کا رنگ، آہنگ بھی شامل ہوتا ہے۔ شاعری میں تمام فنونِ لطیفہ کا تخلیقی رچاؤ اور جمالیاتی احساس اپنی تمام تر رعنائیوں کے ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے۔ شاعری ایک لحاظ سے ہمہ جہتی تخلیقی عمل ہے۔ جس کی تعمیر و تشکیل میں تمام جمالیاتی عناصر الگ الگ وجود رکھنے کے باوجود مجموعی تصویر پیش کرتے ہیں۔ اگر انھیں الگ الگ کر کے دیکھا جائے تو شعری تاثیر متاثر ہوتی ہے۔ اس بات کی وضاحت ایک خوبصورت عمارت کی مثال سے کی جا سکتی ہے۔ عمارت میں مختلف تعمیری اجزا (اینٹ، پتھر، سیمنٹ، لوہا وغیرہ) یک جان ہو کر عمارت کی شکل میں ظاہر ہوتے ہیں۔ اگر ان تمام اجزا کو الگ الگ کر دیا جائے تو عمارت کی بجائے مختلف چیزوں کے ڈھیر نظر آئیں گے۔ بات واضح ہے کہ تخلیقی پیکر کا حسن فکر و فن کے لطیف تخلیقی امتزاج اور تخلیقی وحدت میں ہے۔

جہاں تک ''فکر'' یا ''خیال'' کا تعلق ہے یہ وہبی عمل ہے ہر شاعر کا تخلیقی جوہر منفرد اور فطری نوعیت کا ہوتا ہے۔ ہر شاعر کی فکری اڑان انفرادی حیثیت رکھتی ہے۔ اس فطری تخلیقی جوہر کو تخیل سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ اسی قوتِ متخیلہ کی بنا پر شاعر اپنے جذبے، تعقل اور تجربات و مشاہدات کو شعری پیکر میں ڈھالتا ہے۔

اس کے برعکس ''فن'' اکتسابی عمل ہے جس کا تعلق سیکھنے سے ہے۔ جب تک شاعر اکتسابی عمل سے نہیں گزرتا اچھا شعر کہنے سے قاصر رہتا ہے۔ بھلے اس میں شعر کہنے کا جوہر موجود ہو یوں سمجھیے کہ خیالات بارش کے مانند ہوتے ہیں۔ جو ہر شاعر کے دل و دماغ پر (بہ قدرِ صلاحیت) برستے رہتے ہیں۔ اگر بارش کے پانی کو سنبھالنے کے لیے مناسب بندوبست نہ ہو تو سارا پانی ضائع ہونے کا خدشہ ہوتا ہے۔ اسی ''مناسب بندوبست'' کو فن کہا جا سکتا ہے۔

خیالات و تصورات کو خاص پیکر میں ڈھالنے کے لیے فن کے جملہ تقاضوں اور اجزائے ترکیبی سے شناسا ہونا ضروری ہے فن کے اجزائے ترکیبی میں تکنیک، ہیئت اور آہنگ وغیرہ شامل ہیں۔ یہ اجزائے ترکیبی دیگر جمالیاتی عناصر کے اشتراک سے فن پارہ میں وقوع پذیر ہوتے ہیں۔

تکنیک ایک اکائی کا نام ہے لیکن اس کی روح تک پہنچنے کے لیے اسے دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

(الف)۔خارجی یا ظاہری تکنیک (ب)۔داخلی یا باطنی تکنیک۔

خارجی یا ظاہری تکنیک میں زبان و بیاں، تراکیب سازی، موزوں الفاظ کا انتخاب، الفاظ کی مناسب دروبست، بندش، زبان و بیاں کے قواعد وضوابط کی پاسداری، ردیف، قافیہ، بحر، وزن، ہیت کا انتخاب اور وہ تمام آرائشی عناصر شامل ہیں جن کا تعلق ساخت یا بناوٹ سے ہے۔

باطنی تکنیک میں شاعر یا فنکار کی عملی استعداد تخیل، مزاج اور اس کا طبعی رجحان وغیرہ شامل ہیں۔شاعری ہو یا کوئی بھی فن پارہ ظاہری اور باطنی تکنیک کے امتزاج سے وجود میں آتا ہے۔اگر فن کار کی توجہ محض ظاہری تکنیک تک محدود ہو جائے تو اس کی تخلیق محض لفظوں کا گورکھ دھندہ بن جائے گی۔ اس کے برعکس محض باطنی تکنیک سے بھی تخلیقی عمل اپنی مقصدی سطح کو نہیں چھو سکتا۔ظاہری تکنیک وزن، بحر، زبان کے قواعد ضوابط کے ساتھ ساتھ لفظ کے جملہ مباحث پر زور دیتی ہے۔باطنی تکنیک شعر کی اندرونی کیفیات کے ساتھ لفظ کی معنوی حیثیت زیر بحث لاتی ہے۔تکنیک کی کلی حیثیت کو سمجھنے کے لیے لفظ ومعنی کی اہمیت سے شناسا ہونا ضروری ہے۔ڈاکٹر ارشد محمود ناشاد لکھتے ہیں:

''مشرقی اور مغربی ادبیات میں لفظ اور معنی کی نزاعی بحثوں میں لفظ تکنیک (اظہار) اور معنی خیال (مواد) کے لیے مستعمل رہا ہے۔مشرق ومغرب میں عام طور پر اظہار کو مواد پر یا تکنیک کو خیال پر ترجیح دی جاتی رہی ہے۔''[۶]

لفظ ومعنی کی یہ بحث خاصی الجھی ہوئی ہے عام طور پر یہی رویہ ملتا ہے کہ لفظ کو معنی پر یا تکنیک کو خیال پر ترجیح حاصل ہے۔لیکن اس بات میں توازن نہیں طرز اظہار اور مواد یعنی لفظ اور معنی دونوں کی اہمیت اپنی اپنی جگہ پر برقرار ہے۔دونوں میں سے کسی کو دوسرے پر ترجیح نہیں دی جا سکتی۔ اظہار یا تکنیک جس قدر بھی عمدہ ہو اگر خیال پست درجے کا ہے تو اعلا شعری پیکر وجود میں نہیں آسکتا۔ اس کے برعکس اگر خیالات نہایت عمدہ اور لطیف ہوں لیکن طرز اظہار میں خامی رہ جائے تو بھی بات کا لطف نہیں رہتا۔یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ تکنیکی معیار پر پورا اترتا ہوا موزوں کلام جو شعریت سے عاری ہو شعر کہلائے گا؟ یا ایسی کوئی بات جس میں شعریت تو ہو لیکن موزونیت نہ ہو کیا وہ شعر کہلانے کی حق دار ہے۔بقول شمس الرحمان فاروقی ''کلامِ موزوں شعر ہے''[۷] جزوی حد تک تو بات

درست ہے کہ نثر اور شاعری میں بنیادی فرق موزونیت اور عدم موزونیت کا ہے لیکن کلی طور پر اس سے اتفاق نہیں کیا جاسکتا۔ شعریت سے خالی بات شعر کیسے ہو سکتی ہے۔ میری رائے میں اسے "منظوم بات" کہنا چاہیے شعریت سے خالی موزوں بات کو شعر کہنا مناسب نہیں۔ شعر کی شناخت شعریت سے ہوتی ہے یعنی اعلا شعر کے لیے تکنیکی لوازمات کے ساتھ ساتھ اعلا مواد (شعریت) کی دولت سے مالا مال ہونا بھی ضروری ہے۔ اظہار اور مواد یا لفظ و معنی کو الگ الگ نہیں کیا جاسکتا۔ بقول عابد علی عابد:

> "الفاظ و معنی میں رشتہ متعین کرنے کے سلسلے میں افراط و تفریط سے کام نہ لینا چاہیے۔ کسی کو دوسرے پر تقدم یا تفوق حاصل نہیں .... الفاظ اور معنی دراصل نفسیاتی طور پر ایک ہی حقیقت کے دو رخ ہیں۔ ایک ہی تصور کے دو پہلو ہیں۔ معانی کو الفاظ سے اس لیے جدا نہیں کیا جاسکتا کہ معانی کا تصور ذہن میں الفاظ کے بغیر ممکن نہیں ...... حسن لفظ و معنی کے ارتباط و اختلاط اور مطابقت تام کے ذریعے وجود میں آتا ہے" [۸]

تخلیق کا مقصد محض الفاظ کی مناسب دروبست، موزونیت اور زبان کے قواعد کی پابندی تک محدود نہیں بلکہ تخلیق کا بنیادی منصب فکر و معانی کی ترسیل اور تفہیم ہے۔ اگر شاعر یا فن کار کی توجہ لفظ کی ساخت و پرداخت پر ہی مرکوز رہے اور اس میں جذبے اور تخیل کی کارفرمائی ماند پڑ جائے تو فن پارہ تصنع اور بناوٹ کا شکار ہو جاتا ہے۔ جس کی مثالیں ادبی تاریخ سے امام بخش ناسخ، انشاء اللہ خان انشاء اور شاہ نصیر کی شاعری سے دی جاسکتی ہیں۔ یہ اساتذہ اپنے عہد میں علم و فضل کے اعتبار سے بلند مقام و مرتبہ پر فائز تھے۔ زبان کے اسرار و رموز بخوبی جانتے تھے۔ لفظ کا گہرا ادراک رکھتے تھے۔ زبان کے بناؤ سنگھار میں ان بزرگوں کی علمی خدمات سے صرف نظر نہیں کیا جاسکتا۔ انھوں نے اپنی شاعری میں زبان دانی کے معرکے سر کیے۔ شعر کے جملہ آرائشی عناصر کو فنکارانہ انداز میں برتا لیکن اس سب کچھ کے باوجود ان کی شعری تخلیقات اعلا مقام و مرتبہ نہ پاسکیں۔ محض لفظ گری و لفظ بازی کا نمونہ بن کے رہ گئیں۔ اس کی بنیادی وجہ لفظ و معنی کے مابین تخلیقی آہنگ، تخلیقی رچاؤ اور تخلیقی ترتیب و تنظیم کی کمی تھی۔ انھوں نے شعر کی خارجی ساخت، پرداخت پر تو توجہ دی لیکن داخلی ساخت یا تکنیک کو نظر انداز کر دیا۔ جس کے نتیجے میں ان کی تخلیقات نہ صرف تصنع اور ظاہرداری کا نمونہ بن کے رہ گئیں بلکہ تخلیقی سرشاری سے بھی محروم رہیں۔ مولانا شبلی نعمانی بھی الفاظ کی معنوی حالت پر زور دیتے ہیں۔ ان کے مطابق:

> "شاعری کا اصل مدار، الفاظ کی معنوی حالت پر ہے۔ یعنی معنی کے لحاظ سے الفاظ کا کیا

اثر ہوتا ہے اور اس کے لحاظ سے ان میں کیوں اختلاف مراتب ہوتا ہے۔" [۹]

لفظ و معنی کا تعلق قائم کرنے کے لیے فن پارہ کے داخلی اور خارجی عناصر کا باہم مربوط ہونا ضروری ہے یہ ارتباط کب پیدا ہوگا؟ یہ اس وقت پیدا ہوگا جب موزوں الفاظ کا برمحل استعمال کیا جا ئے گا۔ حالی نے اسی ترتیب و توازن پر زور دیا ہے۔

"شعر کی ترتیب کے وقت اول متناسب الفاظ کا انتخاب کرنا اور پھر ان کو ایسے طور پر ترتیب دینا کہ شعر سے معنی مقصود کے سمجھنے میں مخاطب کو کچھ تردد باقی نہ رہے اور خیال کی تصویر ہو بہو آنکھوں کے سامنے پھر جائے اور باوجود اس کے اس ترتیب میں ایک جادو مخفی ہو جو مخاطب کو مسخر کرلے۔" [۱۰]

اس ضمن میں الفاظ اور ان کے مترادفات کی حقیقت سے آگاہ ہونا بھی ضروری ہے۔ ہر بڑے فن پارہ کی شناخت یہ ہوتی ہے کہ اس کے الفاظ اس قدر برمحل ہوں کہ ایک لفظ کی جگہ دوسرا مترادف لفظ نہ لے سکے۔ ہر لفظ کی اپنی الگ معنویت اور قدر و قیمت ہوتی ہے کوئی لفظ مکمل طور پر دوسرے کا متبادل نہیں ہوسکتا۔ کچھ نہ کچھ فرق ضرور ہوتا ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے لکھا ہے:

"تجربہ شاہد ہے کہ اچھے شعر میں کسی لفظ کا مترادف رکھ دیں تو شعر کا مفہوم تو شاید برقرار رہے لیکن اس کی ساری پُراسراریت غائب ہو جائے گی۔ مطلب یہ کہ ہر لفظ کا ایک مزاج ہوتا ہے جو ایک خاص وژن کو پیش کرنے کا بہترین ذریعہ ہے اور جب اس کے بجائے کوئی مترادف استعمال کیا جائے تو مقصد میں کامیابی نہیں ہوتی اور یوں شعر کی جاذبیت ختم ہو جاتی ہے۔" [۱۱]

اسی طرح ہیئت "کسی تخلیق کے ظاہری ڈھانچے کا نام ہے" [۱۲] عام طور پر صنف اور ہیئت کو ایک ہی معنی میں لیا جاتا ہے یہ تصور انگریزی لفظ (Form) سے لیا گیا ہے۔ انگریزی میں یہ لفظ دونوں صورتوں میں استعمال ہوتا ہے۔ اس کی تقلید میں اردو ادب میں بھی صنف، ہیئت کے معنوں میں اور ہیئت، صنف کے معنوں میں لی جاتی ہے۔ بعض اوقات یہ اصطلاحیں آپس میں اس طرح گڈمڈ ہو جاتی ہیں کہ ان کی انفرادی شناخت مشکل ہو جاتی ہے۔ مثلاً غزل بہ یک وقت صنف بھی ہے اور ہیئت بھی۔ پرانے معنوں میں صنف اور اور نئی صورتحال کے مطابق ہیئت ہے۔ اگر غزل کے پرانے معنی عورتوں سے باتیں کرنا، عورتوں کے بارے میں باتیں کرنا یا محض عشق و محبت کی باتیں کرنا لیا

جائے تو یہ موضوعاتی صنفِ سخن ہے۔ اگر غالب، اقبال اور عصرِ حاضر کی غزل دیکھی جائے جس میں ہمہ قسمی موضوعات شامل ہیں تو اسے موضوعاتی صنفِ سخن کہنا نامناسب لگتا ہے۔ مناسب یہی ہے کہ اسے ہیئت تصور کیا جائے۔

ویسے بھی غزل کا نام سنتے ہی اس کا ظاہری ڈھانچا ذہن میں ابھرتا ہے جس میں باقاعدہ مطلع، مقطع، ردیف اور قافیہ کا اہتمام کیا جاتا ہے اس لحاظ سے بھی ہیئت سمجھنا زیادہ بہتر ہے۔

اُردو میں بلحاظ موضوع اصنافِ سخن، حمد، نعت، قصیدہ، مرثیہ، شہرِ آشوب، واسوخت، ریختی، پیروڈی، گیت وغیرہ ہیں۔ اسی طرح مثنوی، رباعی، قطعہ، مسمط، ترکیب بند، ترجیع بند، مستزاد، معریٰ نظم، آزاد نظم وغیرہ کو ہیئت کی تقسیم میں شامل کیا جاتا ہے۔

فن کے ترکیبی جزو ''آہنگ'' پر بات کی جائے تو عام طور پر آہنگ کا تعلق وزن سے جوڑا جاتا ہے جو کہ درست نہیں۔ وزن اصولوں اور قاعدوں کا پابند ہے جبکہ آہنگ وجدانی سرشاری ہے۔ وجدان کو کسی قاعدے اور ضابطے سے نہیں ماپا جا سکتا۔ دوسری اہم بات کہ آہنگ صرف شاعری میں نہیں ہوتا نثر میں بھی ہوتا ہے جس کا وزن اور موزونیت سے کوئی تعلق نہیں۔ اس سے معلوم ہوا کہ شاعر یا فن کار کا تخیل یا وجدان ہی آہنگ کا باعث ہوتا ہے۔ شعری پیرائے اظہار میں شاعر کا تخلیقی احساس اس کے تجربے اور مشاہدے میں گھل مل جاتا ہے جس کی بنا پر اس کے اندازِ بیان میں مخصوص رنگ و آہنگ پیدا ہوتا ہے۔ رنگ و آہنگ کا یہ خصوص شعر کے جملہ آرائشی عناصر اور فنی لوازمات کی رنگا رنگی کا مرہونِ منت ہے۔ اس عمل میں شاعر کا انفرادی تخیل اہم کردار ادا کرتا ہے۔ تخیل کائنات کے اجزا میں نئے نئے معنوی رشتے دریافت کرتا ہے۔ فلسفہ و حکمت میں بھی اس کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا یہ مختلف اشیا کے درمیان منطقی اور علتی رشتے دریافت کرتا ہے۔ شاعری ہو یا دیگر فنونِ لطیفہ ان میں تخیل جذبے سے پیوست ہو جاتا ہے۔ جذبے کا بہاؤ اور آہنگ کبھی یکساں نہیں ہوتا بلکہ مقصد کے اعتبار سے اس کی رفتار اور آواز میں کمی بیشی واقع ہوتی رہتی ہے۔ کہیں جذبہ تیز ندی کی طغیانی میں ڈھل جاتا ہے تو کہیں جوئے نرم رو کی طرح جلوہ گر ہوتا ہے۔

اسی طرح شاعر اپنے جذبے کے اظہار کے لیے اپنے مزاج کے مطابق مختلف اوزان اور بحور کا انتخاب کرتا ہے۔ یا پھر مختلف بحور و اوزان کو اپنے مزاج کے مطابق ڈھال لیتا ہے۔ مثلاً میر نے کچھ بحروں کا مزاج بدل دیا جو بحریں بلند آہنگ اور ولولہ انگیز مزاج کی حامل تھیں اور عموماً رزمیہ اشعار

کے لیے استعمال کی جاتی تھیں میر نے ان میں دردانگیز حزنیہ اشعار کہے مثلاً رجز، رمل، ہزج وغیرہ۔
اس کے علاوہ میر نے جن اوزان اور بحور میں غم والم کی داستانیں رقم کیں غالب اور اقبال نے انھیں اپنے مزاج کے مطابق ڈھال لیا۔
اسی طرح کچھ بحریں انفرادی خصوصیات کی حامل ہوتی ہیں جن میں مختلف شعرا اپنے خاص مزاج کے مطابق طبع آزمائی کرتے ہیں۔ مثلاً بحرِ خفیف کو میر نے اس قدر برتا کہ میر سے منسوب ہوگئی، یہی وجہ ہے کہ اگر کسی شاعر نے اپنی شاعری کے ابتدائی دور میں اس بحر میں طبع آزمائی کی تو اس پر رنگِ میر کا گماں ہونے لگا۔ میر نے اس بحر کو اس مقام پر پہنچا دیا کہ اس میں اب منفرد رنگ اور اسلوب پیدا کرنے کے لیے اعلا درجے کی فکری پختگی اور فنی ریاضت درکار ہے۔
اس طرح بحرِ کامل نہایت مشکل بحر ہے اس میں شعر کہنا ہر کس و ناکس کا کام نہیں۔ یہ بحر ناپختہ شاعر کو اپنے رنگ میں رنگ لیتی ہے اگر کوئی شاعر فنی ریاضت اور فکری پختگی سے اسے اپنے مزاج اور رنگ میں ڈھال لے تو اس کے انفرادی اسلوب کی شناخت میں جس قدر یہ بحر معاون ثابت ہوتی ہے اس قدر شاید کوئی دوسری بحر ہو۔ اس بات کے ثبوت کے لیے چند صاحبِ اسلوب شعرا کی غزلوں کے مطالع کے مصرع ہائے اولیٰ سے مثالیں پیش خدمت ہیں۔

سراج اورنگ آبادی: خبرِ تحیرِ عشق سن نہ جنوں نہ ہا پری رہی۔
مومن خان مومن: کبھی ہم میں تم میں قرار تھا تمھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو۔
اقبال: کبھی اے حقیقتِ منتظر نظر آ لباسِ مجاز میں۔
فیض احمد فیض: نہ گنواؤ ناوکِ نیم کش دلِ ریزہ ریزہ گنوا دیا۔
احمد فراز: وہی عشق جو تھا کبھی جنوں اسے روزگار بنا دیا۔
سلیم کوثر: میں خیال ہوں کسی اور کا مجھے سوچتا کوئی اور ہے۔

اس بحر میں اگر گرفت ڈھیلی پڑ جائے تو بحر کی موسیقیت اسلوب پر حاوی ہو جاتی ہے۔ اس کے برعکس فنی پختگی سے اسلوب نہ صرف بحر پر حاوی ہو جاتا ہے بلکہ فوری پہچانا بھی جاتا ہے۔ درج بالا مثالوں والی غزلیں پڑھنے سے ذہن پہلے شاعر کے مخصوص نظریے، اسلوب اور مزاج کی طرف پلٹ جاتا ہے اور بحر کی موسیقیت کی طرف دھیان بعد میں جاتا ہے۔
فنِ شعر میں تراکیب سازی کا عمل بھی خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اس سے شاعر کی انفرادیت

کا سُراغ ملتا ہے۔ تراکیب سازی سے فن کار کی مختلف زبانوں پر دسترس کا اندازہ ہوتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ اس بات کا اندازہ بھی ہو جاتا ہے کہ اس کا غالب رجحان کس زبان کی طرف ہے۔ اردو ادب پر عربی اور فارسی کے اثرات زیادہ ہیں۔ متعدد شعرا کے ہاں فارسی تراکیب پوری شدومد سے ملتی ہیں۔ ادبی تاریخ کے مطالعہ سے بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے کہ جب اظہارِ خیال کے لیے زبان کا دامن تنگ محسوس ہونے لگا تو شعرا نے فارسی زبان کا سہارا لیا اور تراکیب کی مدد سے اپنی فکر کا اظہار کیا۔ مثلاً غالب کو جب ولی دکنی اور میر تقی میر کے بنائے ہوئے راستوں پر چلتے ہوئے اپنا مقصد پورا ہوتا دکھائی نہ دیا تو اس نے فارسی بندشوں اور فارسی تراکیب سے کام لیا۔ کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ مطالب بیان کرنے کی سعی کی۔ اس عمل میں غالب نے زبان کا روایتی ڈھانچا بدل کر رکھ دیا۔ نئے الفاظ و تراکیب اردو میں شامل کیے جس سے نہ صرف زبان کا دامن وسیع ہوا بلکہ غالب کی فکری بصیرت اور تخیل کی بلندی کو اظہار کا وسیلہ بھی میسر آ گیا۔ غالب کے ہاں دو لفظی، سہ لفظی اور چہار لفظی تراکیب ملتی ہیں نمونے کے طور پر چند مثالیں پیشِ خدمت ہیں:

شوخیٔ تحریر، دامِ شنیدن، آتشِ خاموش، بالِ عنقا۔۔۔ موئے آتش دیدہ، تنگیٔ چشمِ حسود، گرہِ نیم ناز، شمعِ بزمِ بے خودی۔۔۔ جذبۂ بے اختیارِ شوق، سرگشتۂ خمارِ رسوم و قیود، گذرگاہِ خیالِ مے و ساغر، روکشِ خورشیدِ عالم تاب۔ یہ تراکیب تخلیق کے جمالیاتی عنصر سے مالا مال ہیں۔

اسی طرح اقبال نے بھی اپنے جوشِ بیاں اور خطیبانہ للکار کے لیے تیز سُروں کا انتخاب کیا جب اقبال داغ اور امیر مینائی کے رستے پر نہ چل سکے تو فارسی تراکیب میں پناہ ڈھونڈی۔ فارسی الفاظ و تراکیب کی مدد سے اپنے لیے نیا اسلوب متعین کیا۔ اقبال نے سیکڑوں تراکیب منفرد انداز میں استعمال کی۔ اکثر تراکیب اپنی قوتِ متخیلہ سے اختراع کیں جو ان کی انفرادیت کی غماز ہیں۔ اقبال کی ترکیب پسندی کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ ان کی بیشتر کتب کے نام تراکیب کی صورت میں ہیں۔ بانگِ درا، بالِ جبریل، ضربِ کلیم، زبورِ عجم، ارمغانِ حجاز، اسرارِ خودی، رموزِ بے خودی، پیامِ مشرق وغیرہ۔ اقبال کی ترکیب سازی کا عمل زیادہ تر مشرقی و مغربی تہذیب کے پس منظر میں تکمیل پاتا ہے۔

تراکیب کی تکرار اور عدمِ تکرار سے بھی اسلوب متعین ہوتا ہے۔ کچھ شعرا تراکیب کی تکرار سے کام لیتے ہیں جو ان کے اسلوب کی شناخت بن جاتی ہے۔ ان کے برعکس کچھ شعرا تراکیب کو نہیں

دہراتے اگر فہرست تیار کی جائے تو تعداد میں مؤخرالذکر کی تراکیب زیادہ ہوں گی۔اس زمرے میں سلیم کوثر کی شاعری کو شامل کیا جاسکتا ہے۔سلیم کوثر نے تراکیب کی تکرار سے گریز کا رویہ اختیار کیا۔ البتہ سلیم کوثر اور اس قبیل کے دیگر شعرا نے ایک ایک لفظ کو مختلف صورتوں میں برتنے کے تجربات ضرور کیے ہیں جیسے گردِ مسافت، گردِ جاں، گردِ سفر وغیرہ۔

جو شعرا تکرار کے ذریعے کسی ترکیب یا لفظ کو مخصوص معنوں میں استعمال کرتے ہیں اور اس ترکیب یا لفظ کے خاص معنی متعین کر دیتے ہیں وہ کسی نظریے سے جڑے ہوئے ہوتے ہیں۔ دراصل وہ نظریے کی تبلیغ و ترسیل میں اس عمل سے گزرتے ہیں۔ان کے پیشِ نظر نیا معنیاتی نظام ہوتا ہے۔اقبال فیض اور فراز کی تراکیب سازی اسی زمرے میں آتی ہے۔ہر شاعر نے تراکیب سازی میں اپنا اپنا حصہ ڈالا ہے۔کسی بھی شاعر کی انفرادیت کا سراغ لگانے کے لیے دیکھا جاتا ہے کہ اس نے دائرۂ الفاظ میں کتنی وسعت پیدا کی۔مستعمل یا روایتی الفاظ و تراکیب کو کس قدر نئی معنویت بخشی۔

تشبیہات و استعارات کے ذریعے بھی شاعر اپنی بات کو مؤثر بناتا ہے۔ ہر شاعر کی انفرادیت اس بات میں مضمر ہے کہ اس نے شعر کے فنی لوازمات کو کس انداز میں برتا۔تشبیہات میں اس کے مشبہ اور مشبہ بہ کی نوعیت کیا ہے۔حسی ہیں یا عقلی، ان میں حواس کا کتنا حصہ ہے، حواسِ خمسہ میں سے کس حس کا عمل دخل زیادہ ہے نیز تعقل سے کس قدر کام لیا گیا ہے۔اس کے ساتھ ہی دیکھا جاتا ہے کہ تشبیہات کس نوع کی ہیں؟ فطرت سے ان کا کیا تعلق ہے؟ انسانی جذبات و احساسات سے کس حد تک مماثل ہیں؟ اس بات کو بھی مدِ نظر رکھا جاتا ہے کہ تشبیہاتی عمل مرکب ہے یا مفرد۔ مرکب تشبیہاتی عمل کا کینوس وسیع ہوتا ہے۔مفرد تشبیہات محض تصور کی نشان دہی تک محدود رہتی ہیں۔ تشبیہات کے منفرد استعمال سے شاعر کی فکری سطح اور فنی پختگی کا سراغ لگایا جاسکتا ہے۔

استعارہ، علامت، محاورہ اور ضرب الامثال وغیرہ کا برمحل استعمال شعر کی قدر و قیمت میں اضافہ کرتا ہے۔استعارہ ایک طرح کی یکسانی اور اکتاہٹ کے خلاف ردِ عمل ہے ایک جیسی چیزیں، ایک جیسے مناظر دیکھتے دیکھتے جب شاعر اکتاہٹ کا شکار ہوتا ہے تو حقیقت کی بجائے مجاز کا سہارا لیتا ہے۔استعارات رومانوی، سماجی، معاشرتی اور سیاسی رویوں سے وجود میں آتے ہیں۔استعارات سے تجسیم کاری کا کام بھی لیا جاتا ہے۔تجسیم کاری میں مادی طریقِ کار کے ذریعے اشیا کا غیر عقلی ادراک ممکن ہوتا ہے۔اس کی بہترین صورت Personification ہے۔اس میں شاعر غیر مرئی اور مجرد حقائق

واشیا کو مرئی، زندہ یا ذی حیات اشیا کا عمل اور کردار سونپ دیتا ہے جس کے نتیجے میں غیر مرئی اور غیر مادی اشیا بولتی، سنتی، سوتی، جاگتی اور محسوس کرتی دکھائی دیتی ہیں۔ مثلاً ناصر کاظمی کا شعر دیکھیے:

ہمارے گھر کی دیواروں پہ ناصر
اُداسی بال کھولے سو رہی ہے

اس شعر میں اداسی کو ایک دوشیزہ تصور کر کے اسے جسم اور روح کا کردار سونپ دیا گیا ہے۔ الغرض ہر شاعر اپنے مزاج اور فکر کی انفرادیت کے بل بوتے پر مختلف استعارات سے مختلف انواع کے کام لیتا ہے۔

علامت بھی ایک طرح سے استعارہ ہی کی ترقی یافتہ صورت ہے۔ یہ انسانی شعور اور سماجی رویوں سے جنم لیتی ہے۔ علامت ایک پُر معنی وجود رکھتی ہے جس کی معنویت کسی اور وجود میں مضمر ہوتی ہے۔ ہم مختلف چیزوں کا ادراک مختلف علامتوں اور نشانات کی مدد سے کرتے ہیں۔ کائنات کی ہر چیز جہاں اپنا وجود رکھتی ہے وہیں اپنا نشان بھی رکھتی ہے یہی نشان دراصل علامت کا درجہ رکھتا ہے۔ علامت محض استعارے تک محدود نہیں بلکہ شاعری میں موسیقی کے اثرات و کیفیات مرتب کرنے کا سبب بھی ہے۔ علامت کوئی خلا میں جنم نہیں لیتی یہ شاعر کے شعور اور لاشعور سے پیدا ہوتی ہے۔ استعارہ اور علامت کے باہمی ربط کے حوالے سے انیس ناگی نے لکھا ہے:

> ''ادبی استعارے اکثر حالتوں میں علامت کے قائم مقام ہوتے ہیں، اشارہ، استعارہ اور علامت میں درجات کا فرق ہے۔ اشارے کا دائرۂ عمل نشان دہی تک محدود ہوتا ہے۔ استعارے میں نشان دہی کی بنیاد مماثلت پر ہوتی ہے۔۔۔۔ علامت سہ طرفہ رشتوں سے مرتب ہوتی ہے۔ ان میں پہلا رشتہ لفظ اور معروض کا ہے۔ دوسرا معروض اور مشابہت کا اور تیسرا رشتہ معروض اور اس کے تصور کا ہے۔ ان تینوں میں جہتوں کے امتزاج سے علامت ترتیب پاتی ہے۔'' [۱۳]

علامت میں تشبیہ اور استعارے کا عمل دخل کارفرما ہے۔ ہر استعارہ علامت نہیں بن سکتا جب تک اس کا تعلق کسی فکری زاویے سے جڑا ہوا نہ ہو۔ تشبیہ، استعارہ، علامت کا تعلق شاعر کے تخیل سے بھی ہے۔ اگر تخیل طاقتور ہے تو یہ فنی لوازمات اپنی مقصدی سطح چھولیں گے ورنہ بات نامکمل رہے گی۔

شعر کی تزئین و آرائش کے لیے صنائع بدائع کا استعمال بھی اہمیت کا حامل ہے۔ صنائع

لفظی و معنوی وہ کاری گریاں ہیں جن کی بنا پر شعر کو خوبصورت بنایا جاتا ہے۔ صنائع کی متعدد صورتیں ہیں لیکن چند صورتیں ایسی ہیں جن کا استعمال تقریباً ہر شاعر کے ہاں مل جاتا ہے۔ مثلاً صنعتِ تکرار، صنعتِ تضاد، تلمیح وغیرہ ان صنائع کا استعمال ہر شاعر کے مزاج پسند ناپسند اور فکری رویوں سے تعلق رکھتا ہے۔ جن کی مدد سے شاعر کی انفرادیت کا سراغ لگایا جا سکتا ہے۔

صنعتِ تکرار کے ذریعے شاعر متحرک جمالیاتی پیکر تراشتا ہے۔ لفظوں کی تکرار شعر میں موسیقیت اور ترنم کی کیفیت پیدا کرتی ہے۔ ابوالاعجاز حفیظ صدیقی کے مطابق:

> ''شعر میں موسیقیت کا دخل دو راستوں سے ہوتا ہے۔ مترنم لفظوں، وزن، ردیف، قافیوں، ضمنی قافیوں، تکرارِ الفاظ اور تکرارِ اصوات وغیرہ سے جو موسیقیت شعر میں پیدا ہوتی ہے اسے خارجی موسیقی کہا جاتا ہے۔ اور لفظوں کی معنویت اور ارتعاشِ احساس سے جو لطیف موسیقیت وجود میں آتی ہے۔ اسے داخلی موسیقی کا نام دیا جا سکتا ہے اول الذکر کو اصوات کی موسیقی اور مؤخر الذکر معنی کی موسیقیت کہہ سکتے ہیں۔ شعر کی مجموعی غنایت (موسیقیت) میں دونوں کا حصہ ہے۔''[۱۴]

صنعتِ تکرارِ اصوات کے ذریعے موسیقی پیدا کرنے والے عوامل میں شامل ہے۔ ہر شاعر فکر و فن کی آمیزش سے اپنے مخصوص انداز میں صنعتِ تکرار کا استعمال کرتا ہے۔

صنعتِ تضاد اپنا خاص مزاج رکھتی ہے۔ خیر و شر کا مقابلہ ازل سے ہے۔ ہر چیز اپنی ضد سے پہچانی جاتی ہے۔ مثلاً دن کا تضادرات میں ہے اور اندھیرے کا اجالے سے۔ ہر شاعر اپنے مزاج اور عصری رجحانات کے زیرِ اثر اس صنعت کا استعمال کرتا ہے۔ شاعر مختلف اشیا میں مماثلتیں اور مشابہتیں تلاش کرتا ہے۔ ان مماثلتوں اور مشابہتوں کو جب شعری پیکر میں ڈھالتا ہے تو شعر کا حُسن دوبالا ہو جاتا ہے۔ اس صنعت کا استعمال کسی بھی شاعر کے خاص مزاج اور ذہنی رجحانات سے تعلق رکھتا ہے۔

صنعتِ تلمیح بھی شاعر کے ذہنی، فکری، سیاسی اور مذہبی رجحانات کی نشان دہی کرتی ہے۔ تلمیحات تو ہر شاعر کے ہاں مل جاتی ہیں لیکن دیکھنا یہ ہوتا ہے کہ شاعر کا ذہنی رجحان کیا ہے۔ مثلاً اگر شاعر مذہبی مزاج رکھتا ہے تو اس کے ہاں مذہبی تلمیحات زیادہ ملیں گی۔ سیاسی مزاج کا اندازہ سیاسی نوعیت کی تلمیحات سے لگایا جا سکتا ہے۔ اقبال کے ہاں عموماً مذہبی تلمیحات زیادہ ملتی ہیں۔ احمد فراز کی

شاعری میں مختلف مذاہب اور سیاست سے متعلق تلمیحات کا ملا جلا رجحان موجود ہے۔ سلیم کوثر کے یہاں عربی فارسی کی نسبت پاک و ہند کی دھرتی سے متعلقہ تلمیحات زیادہ ملتی ہیں۔ منصور اور رومی کی جگہ سرمد اور باہو، لیلیٰ مجنوں، شیریں فرہاد کی جگہ صاحبہ مرزا، ہیر رانجھا ایسی تلمیحات کے استعمال سے سلیم کوثر کی پاک و ہند کی دھرتی سے جڑت کا رجحان ظاہر ہوتا ہے۔

صنائع بدائع کا استعمال شاعر کے مختلف ذہنی رجحانات کا عکاس ہوا کرتا ہے۔ یہ استعمال ایسے ہنرمندانہ اور فنکارانہ انداز سے ہونا چاہیے کہ کہیں بھی شعوری کوشش کا احساس نہ ہو۔ فنکار کے تخلیقی عمل میں صنائع اس قدر رچ بس جائیں کہ بات برمحل ہونے کے ساتھ ساتھ فطری محسوس ہونے لگے۔ صنائع کے استعمال سے کسی بھی شاعر کے مذاقِ سخن تک رسائی حاصل کی جاسکتی ہے۔ اس بات کا اندازہ بھی لگایا جاسکتا ہے کہ اس کی فکر اور مزاج میں کس قدر گہرائی اور گیرائی کا عنصر شامل ہے۔ صنائع کا فنکارانہ استعمال معنی کی تمام دلالتوں کو قاری پر نمایاں اور روشن کر دیتا ہے۔ فن یا آرٹ کا بنیادی مقصد ہی حُسن کی تلاش اور فکر کی ترسیل ہے۔ فن جمالیاتی احساس کو متحرک کرتا ہے۔ جمالیاتی عنصر فن پارہ کے داخلی اور خارجی عناصر کی ترتیب و تہذیب میں پوشیدہ ہوتا ہے۔ مواد اور ہیئت کی ہم آہنگی، شعر کا حُسن تصور کی جاتی ہے۔

شاعرانہ اظہار کے لیے ضروری ہے کہ لفظ و معنی میں ضبط اور توازن قائم رہے شعر کے جملہ آرائشی عناصر یک جان ہو کر تخلیقی وحدت میں ڈھل جائیں۔ شعر کا سارا حُسن تخلیقی وحدت میں مضمر ہے۔ جملہ آرائشی عناصر کی یکجائی شعر کا کلی تصور پیش کرتی ہے۔ ان عناصر کو الگ الگ کر کے دیکھا اور سمجھا تو جاسکتا ہے لیکن جو جمالیاتی تاثر کلی تصور میں موجود ہے وہ جزوی صورت میں نہیں مل سکتا۔

الغرض تکنیک، ہیئت، آہنگ، وزن، بحر، تشبیہات و استعارات، صنائع بدائع کا شعر کے تخلیقی اور جمالیاتی تجربے سے باہم مربوط و منضبط ہو جانا فنِ شعر کی معراج ہے۔

اسلوبیات کے مباحث

اسلوبیات کی اصطلاح اردو میں نئی نئی ہے۔ اسلوبیات کا استعمال تنقید کے عمومی، روایتی اور موضوعی طریقِ کار کے برعکس معروضی اور سائنٹفک طرز کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ اس کا تصور اسلوب سے ہے یعنی اسلوب کا سائنٹفک مطالعہ اسلوبیات ہے۔ اسلوب کے معنی طرز، اسٹائل، اندازِ بیان،

طریقہ، طرزِ اظہار، ڈھنگ، ڈھب اور طرزِ تحریر وغیرہ ہیں۔

لفظ اسلوب انگریزی کے اسٹائل سے مترادف ہے۔ یونانی میں اسٹائلز (Stiles) اور لاطینی میں اسٹائیلس (Stilus) اسلوب کا ہم معنی ہے اور ہندی میں شیلی کہتے ہیں۔[۱۵]

اسلوب پر بات کرتے ہوئے ہم کسی شاعر یا ادیب کا طرزِ بیان دیکھتے ہیں۔ اس کے طرزِ بیان سے اس کی شخصیت کا اندازہ لگاتے ہیں، اس کے عہد پر غور کرتے ہیں۔ اس کے موضوع کی مطابقت سے دیکھتے ہیں کہ وہ شاعر یا ادیب اپنے ہم عصر ادبا سے کتنا منفرد ہے۔ اس نے جو زبان استعمال کی ہے، وہ زبان اس کے عہد سے کتنی مماثلت رکھتی ہے نیز اس کا طرزِ تحریر اُسے کس حد تک دوسروں سے منفرد کرتا ہے۔

ڈاکٹر نصیر احمد خان کہتے ہیں:

''اسلوب سے مراد کسی ادیب یا شاعر کا وہ طرزِ تحریر ہے جو ہر اعتبار سے منفرد ہو جو ادیب یا شاعر کی شخصیت کا مظہر ہو جو خارجی لسانی پہلوؤں کے علاوہ فن کار کے اندازِ بیان، اندازِ فکر اور اندازِ تخلیق کی نمائندگی کرے۔''[۱۶]

یعنی اسلوب فنکار کی شخصیت کا مظہر ہوتا ہے۔ یہ بات ڈاکٹر بفن کے نظریے کے مترادف ہے کہ اسلوب خود انسان ہے۔

اسلوب وقت اور حالات کے ساتھ ہمیشہ تغیر پذیر رہتا ہے۔ یہ کوئی جامد یا ساکن شے نہیں۔ معاشی، معاشرتی، سیاسی، اخلاقی اور تہذیبی اقدار اور رویے ہمیشہ اسلوب پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں۔ کوئی شاعر یا مصنف اپنے موضوع کو اپنے خاص انداز میں ڈھالتا ہے۔ خاص پیرائے اظہار اختیار کرتا ہے، یہی تخصیصی انداز اُس کے اسلوب کی پہچان بنتا ہے۔

ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں:

''اسلوب سے مراد بات کو بلیغ انداز میں پیش کرنا ہے اور وہ تمام وسائل استعمال کرنا مراد ہے جن سے کوئی ادبی تحریر موثر ثابت ہو سکتی ہے۔''[۱۷]

ڈاکٹر سید عبداللہ سے ملتی جلتی بات ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے بھی کہی ہے:

''اسلوب زیور ہے ادبی اظہار کا جس سے ادبی اظہار کی جاذبیت، کشش اور تاثیر میں اضافہ ہوتا ہے۔''[۱۸]

کسی بھی ادیب یا شاعر کے اسلوبِ بیان کی تشکیل میں پانچ عناصر کارفرما ہوتے ہیں:

۱۔مصنف ۲۔ماحول ۳۔موضوع ۴۔مقصد ۵۔مخاطب۔

سب سے پہلے اسلوب کے تعین میں ضروری ہے کہ مصنف کے بارے میں زیادہ سے زیادہ معلومات جمع کی جائیں یعنی مصنف کی علمی استعداد کیا ہے۔اس کا ذوق کیسا ہے؟ اُس کی علمی حوالے سے پسند نہ پسند کیا ہے وہ جس موضوع پر لکھ رہا ہے، اس کے میلانِ طبع کو موضوع سے کتنی مناسبت ہے۔اُس کا روایت سے کتنا گہرا تعلق ہے یا روایت شکن ہے۔کسی بھی انشا پرداز کے اسلوب کی تشکیل میں یہ باتیں بڑی اہمیت کی حامل ہوتی ہیں۔

مصنف کے بعد اس کے ماحول کو جانچا جاتا ہے۔اس عہد کے سیاسی، سماجی، معاشی، معاشرتی حالات کیسے تھے۔اس کے عہد کے حالات اور عہد کا مذاق اس کے اسلوب کو بہ ہر طور متاثر کرتا ہے۔ ماحول کے بعد موضوع کے اپنے تقاضے ہوتے ہیں۔موضوع کے مطابق اسلوب میں تبدیلی آتی ہے، اسلوب کی جامد صورت تو ہوتی نہیں بہ قول ن۔م۔راشد:

"اسلوبِ بیان ایک ہلتا جلتا نشو ونما پاتا جسم ہے۔اس کی مثال نہ تو اس پوشاک کی ہے جو ہم پہنتے ہیں نہ ہماری رفتار و گفتار کی بلکہ یہ خود گوشت اور خون کا بنا جسم ہے۔"[۱۹]

اسلوب موضوع کے اعتبار سے بدلتا رہتا ہے مثلاً علمی، ادبی، تاریخی، سیاسی، مذہبی، افسانوی موضوعات کی مناسبت سے اسلوب مختلف صورتوں میں ڈھلتا رہتا ہے۔اسلوب کی یکسانی خامیوں میں شمار ہوتی ہے۔

نیز مصنف کا مقصدِ تحریر بھی اس کے اسلوب پر اثر انداز ہوتا ہے۔کیا وہ قارئین کو مرعوب کرنا چاہتا ہے۔کیا ان کی معلومات میں اضافہ کرنا چاہتا ہے۔کیا اُن میں جوش وجذبہ پیدا کرنا چاہتا ہے۔کیا قارئین یا سامعین کو محظوظ کرنا چاہتا ہے جیسا مقصد ہوگا، ویسا اسلوب تشکیل پائے گا۔

اسلوب کی تشکیل میں مخاطب کا بھی بڑا حصہ ہے۔مصنف کس سے مخاطب ہے۔اُس کے سامعین یا قارئین کس طبقے یا گروہ سے تعلق رکھتے ہیں، ان کی علمی استعداد کیا ہے؟ اُن کی پسند ناپسند کیا ہے؟ اُن کے فکری رُجحانات کیا ہیں؟ اُن تمام چیزوں کو مدِ نظر رکھتے ہوئے اسلوب اختیار کیا جاتا ہے۔عمدہ اسلوب میں تجسیم کاری، خیال افروزی اور تصویریت کے عناصر موجود ہوتے ہیں۔

اسلوب، جہاں انفرادی صورت میں تشکیل پاتا ہے وہاں اجتماعی صورت بھی اس پر اثر انداز

ہوتی ہے۔ اجمالی اسلوب پوری جماعت یا دبستان کی عکاسی کرتا ہے یعنی دبستانِ لکھنو، دبستانِ دلی وغیرہ کا اسلوب اسی طرح انفرادی صورت میں غالب کا اسلوب، اقبال کا اسلوب وغیرہ۔ کسی ادیب کی انفرادیت میں اس کے تہذیبی، معاشی، معاشرتی، اخلاقی اور سیاسی حالات کا گہرا اثر ہوتا ہے۔ یہاں ایک سوال پیدا ہوتا ہے کہ ایک ہی عہد سے تعلق رکھنے والے ادبا کا اسلوب ایک دوسرے سے منفرد کیوں ہوتا ہے۔ اس کی صرف ایک ہی وجہ ہو سکتی ہے کہ اسلوب فنکار کے خارج اور داخل کے امتزاج سے جنم لیتا ہے۔

فنکار کے داخلی جذبات جب الفاظ کی صورت اختیار کرتے ہیں تو فنکار الفاظ کے انتخاب، زبان کے استعمال، فقرہ سازی کے فن سے مکمل طور پر شناسا ہوتا ہے۔ نیز وہ مخصوص صنفِ ادب، علم الکلام اور زبان و بیان کے اصولوں سے بھی آگاہ ہوتا ہے۔ یہی آگاہی اُسے اس کی تخلیقی فضا اور لفظوں کی در و بست سے شناسا کرتی ہے اور اس کی تخلیق کو نئے معنی بخشتی ہے۔ اس مقام پر فن کار کی اس انفرادیت کا تعین ہو جاتا ہے جو اس نے اپنے داخلی تجربے کو بیان کرنے کے لیے تلاشِ الفاظ کی صورت میں پیدا کی تھی۔ اس سطح پر اسلوب اور اسلوبیات میں فرق واضح ہونے لگتا ہے۔

ایک ادیب اپنے موضوع کی مناسبت سے پیرائے اظہار اختیار کرتا ہے۔ اس کا اظہار اس کی شخصیت کا پرتو ہوتا ہے۔ خیال جب فن کار کے دماغ میں پختہ ہو رہا ہوتا ہے تو وہ ایک خاص جامے میں ملبوس بھی ہو رہا ہوتا ہے جسے لکھنے والا اپنی تنقیدی صلاحیت کے مطابق قطع و برید کے عمل سے گزار کر نکھارتا اور سنوارتا ہے۔ فن کار جس عہد میں سانس لے رہا ہوتا ہے، اس کے مخاطب بھی اُسی عہد کے لوگ ہوتے ہیں چنانچہ وہ اپنے عہد کے تمام اساطیری حوالوں، تاریخی واقعات اور تہذیبی ورثوں کے ساتھ ساتھ زبان کے مروجہ پیمانوں، اصولوں اور لسانی ضرورتوں، لسانی امتیازات و خصوصیات کو مدِّ نظر رکھ کر اسلوب اختیار کرتا ہے۔ اگر وہ مروجہ اصولوں ضابطوں سے انحراف کرتا ہے تو وہ اس کا نیا تجربہ ہوگا۔ ممکن ہے یہ نیا تجربہ پہلی فرصت میں قبولِ عام کا درجہ حاصل نہ کر سکے یا اسے رد کر دیا جائے یا اس کے خلاف کوئی شدید ردِ عمل بھی آ جائے لیکن اگر وہ اپنے عہد کی ضرورتوں کو پورا کر رہا ہو گا تو آہستہ آہستہ مقبولیت اس کا مقدر بنتی جائے گی۔

میر امن کی سادہ نگاری، غالب کے ہاں اسالیب کا تنوع، سرسید اور اُن کے رفقا کا بنیادی اور سپاٹ اسلوب اس کی واضح مثالیں ہیں۔ اسلوبیات مختلف اسالیب کے جائزے، محاکے اور

تجربے کے بعداس کی اہمیت، ادب میں اس کے اثرات اور مقام کا تعین کرتی ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ ہر عہد کا ادب اپنے اسلوبیاتی تنوع کی بنا پر اپنی شناخت برقرار رکھتا ہے۔ اسلوب دو چیزوں پر مشتمل ہوتا ہے:

۱۔ اظہار ۲۔معنیات

اظہار میں شخصیت اوراس کے انداز آجاتے ہیں، معنیات میں لفظ میں چھپے معانی کی تہوں علامتوں اوراساطیر کے پورے استعاراتی نظام کوزیرِ بحث لایا جاتا ہے۔ اردو میں اسلوبیاتی مطالعے کی روایت خاصی پرانی ہے۔ اگرچہ طریق کار میں بُعد ضرور پایا جاتا ہے۔ اردو میں اسلوبیات کا سلسلہ تذکروں سے شروع ہو جاتا ہے۔ تذکروں کے بعد ادبی تاریخیں لکھی گئیں۔ پرانی اسلوبیاتی تنقید اور جدید اسلوبیاتی تنقید میں فرق واضح ہے۔ پرانی اسلوبیاتی تنقید سائنٹفک اصولوں کے مطابق نہیں تھی۔ جدید اسلوبیات انگریزی ادب کے وسیلے سے اردو میں داخل ہوئی۔ انگریزی ادب نے اردو پر بہت گہرے اثرات مرتب کیے ہیں۔ بقول گوپی چند نارنگ:

"لسانیات، سماجیات اور نفسیات سے جو نئی روشنی پچھلی دو دہائیوں میں حاصل ہوئی ہے بالخصوص نظریہ ترسیل (Communication) میں جو اضافے ہوئے ہیں، ان سے ادبی تنقید نے گہرا اثر قبول کیا ہے۔"[۴۰]

پرانی طرز پر جو اسلوبیاتی مطالعے ہوتے تھے، ان میں گو جدید رویوں کی عکاسی نہیں ملتی لیکن ان کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ اگر ہم اپنی ادبی تاریخ کو دیکھیں تو بہت سے ایسے تنقیدی رویے ضرور ملتے ہیں جن کو جدید اسلوبیات کی خشتِ اوّل قرار دیا جاسکتا ہے۔

نصیر احمد خاں کی "ادبی اسلوبیات" کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ ہمارے ہاں اُردو ادب میں اسلوب کی پرانی روایت میں حاتم، میر، مصحفی، انشا، غالب، ناسخ، شبلی نعمانی، محمد حسین آزاد، الطاف حسین حالی، امیر مینائی، حسرت موہانی اور مولوی عبدالحق کے نام اہم ہیں۔

اِن کے بعد مسعود حسین رضوی ادیب، احتشام حسین، عبدالقادر سروری، عبادت بریلوی، آل احمد سرور، خواجہ احمد فاروقی، کلیم الدین احمد، فراق گورکھ پوری وغیرہ کے نام آتے ہیں۔ لیکن اُن کی تنقید اور متقدمین کی تنقید میں کوئی واضح فرق نظر نہیں آتا۔ یہ بھی انھی کے نقشِ قدم پر چلتے دکھائی دیتے ہیں۔ البتہ محی الدین قادری زور نے اِس عمل میں کچھ تحرک ضرور پیدا کیا۔ اُن کا تحرک ٹھہرے

پانی میں پتھر پھینکنے کا سا کام کر گیا۔ انھوں نے اُردو کے ''اسالیب بیان'' ایسی کتاب لکھی۔ ''اردو اسالیب بیان' میں اردو انگریزی انشا پردازوں کا تقابلی مطالعہ بہت اہمیت رکھتا ہے۔

ان کے بعد مسعود حسین خاں آتے ہیں۔ مسعود حسین خاں نے اپنے بیشتر مضامین میں شعری اسلوب کے صوتیاتی پہلوؤں پر توجہ دی۔ شعر میں صوتیات کے عمل دخل کو زیرِ بحث لائے۔ مسعود حسین خان کے بعد ''مغنی تبسم'' کا نام نہایت اہم ہے۔ مغنی تبسم نے اپنے خاکے ''بدایونی حیات اور شخصیت'' کے آخری باب میں شعری اسلوب اور صوتی حسن کو شناخت کیا۔ مغنی تبسم نے شعری اسلوب کی خصوصیات کا معروضی انداز میں تجزیہ پیش کیا۔ اُن کے دیگر مضامین ''غالب کی شاعری بازیچہ اصوات''، ''اصوات اور شاعری'' قابلِ تحسین ہیں۔

مغنی تبسم کے بعد ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کا نام نہایت اہم ہے۔ انھوں نے اُردو کے اہم ادبا کے اسلوبیاتی مطالعے کو اپنی تنقید کا موضوع بنایا مثلاً اسلوبیات میر، اسلوبیات انیس، اسلوبیات اقبال، صوتیاتی نظام، صرفیاتی ونحویاتی نظام، ایسے مضامین لکھ کر اسلوبیات کی راہ ہموار کی۔

اس ضمن میں محمد حسن کا نام بھی قابلِ ذکر ہے جنھوں نے غالب کا شعری آہنگ لکھ کر اسلوبیاتی تنقید میں اہم اضافہ کیا۔ ان کے علاوہ شمس الرحمٰن فاروقی کے یہاں اسلوبیاتی مطالعے اور تجزیے کا عمدہ انداز ملتا ہے۔ اُن کی تصانیف ''مطالعہ ادب کا ایک سبق''، ''شعرِ شور انگیز'' قابلِ مطالعہ ہیں۔ اسلوبیات کے حوالے سے ڈاکٹر نصیر حسن خاں کا کام بھی بہت اہمیت کا حامل ہے۔ اسلوبیات کی تاریخ خاصی پرانی ہے البتہ جدید اسلوبیات کا نظریہ زیادہ پرانا نہیں۔

جدید اسلوبیات توضیحی لسانیات کی شاخ ہے جسے اسلوب کا سائنٹفک مطالعہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ اس میں اسلوب کے خط وخال لسانی نقطۂ نظر سے زیرِ بحث لائے جاتے ہیں۔ اسلوب کی جڑیں تہذیب وثقافت، مذہب، اخلاق اور معاشرتی رویوں تک پھیلی ہوئی ہیں۔ انھی اثرات کو دریافت کرنا لسانی اسلوبیات کا منصب ہے جب کوئی ادیب کچھ تحریر کرتا ہے تو اس کے ذہن میں پورا ماضی جلوہ گر ہوتا ہے۔ ماضی کی تمام روایات، شعاعوں کی صورت اس کے دل ودماغ کو منور کرتی ہیں۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو اسلوب، جہاں اس کی شخصیت کا آئینہ دار ہوتا ہے وہیں اس کی تشکیل میں ماضی کی روایات اور تہذیب وثقافت اپنا کام کر رہی ہوتی ہیں۔

مختلف ماہرین کے خیال میں اسلوبیات اسلوب کے لیے جینیاتی ڈھانچا فراہم کرتی ہے۔

معروضی اور تجزیاتی طریقِ کار سے اسلوب کو ہمارے سامنے کھول کر رکھ دیتی ہے۔ انھی معنوں میں اسلوبیات اسلوب کی سائنس ہے۔ مشرقی شعریات میں اسلوب کی پہچان عموماً علم بیان، بدیع وغیرہ کے نقطۂ نظر سے کی جاتی تھی جس سے تشبیہ و استعارہ، مجاز مرسل اور صنائع بدائع پر زور ہوتا تھا۔ یہی خوبیاں کلام پر فصیح و بلیغ ہونے کا فیصلہ کرتی تھیں۔ جدید دور میں اسلوب علمِ بلاغت سے آگے بڑھ کر علامت کی طرف قدم بڑھا رہا ہے۔

جدید اسلوبیات میں بنیادی طور پر جذبہ و خیال کی پیش کش کے طریق کار کو زیرِ بحث لایا جاتا ہے۔ اس میں اس بات کی وضاحت ہوتی ہے کہ کوئی شاعر یا ادیب قدم قدم پر پیرایۂ بیان کی آزادی کا استعمال شعوری طور پر بھی کرتا ہے اور غیر شعوری طور پر بھی۔ اس میں ذوق، مزاج، ذاتی پسند ناپسند، صنف، ہیئت کے تقاضوں کا عمل دخل بھی ہوتا ہے اور وہ تخلیقی اظہار کے ممکنہ امکانات کو بھی پیشِ نظر رکھتا ہے۔ وہ اظہار کے لیے مختلف طریق کار میں سے کسی ایک کا انتخاب کرتا ہے۔ یہ طریقہ اس کا اسلوب ہے اور اسی اسلوب کا لسانی مطالعہ اسلوبیات ہے۔

ادبی اسلوبیات تجزیاتی طریقِ کار کے اصولوں پر عمل پیرا ہوتے ہوئے تخلیقی اظہار کے مختلف پیرائیوں کا تعین کرتی ہے۔ اُن کی درجہ بندی کرتی ہے۔ اس درجہ بندی کے بعد اس بات کی نشاندہی کرتی ہے کہ ممکنہ اظہار بیان کے طریقوں میں سے فنکار نے کس طریقہ کار کا انتخاب کیا اور کس طرح اس طریقِ کار کو عمل میں لایا۔ اس کے اسلوب کے امتیازی خصائص کیا ہیں یعنی وہ کون سی لسانی خصوصیات ہیں جن کو بنیاد بنا کر اس کے پیرایۂ بیان کی الگ شناخت ممکن ہے۔ اس کے مخصوص طرزِ اظہار میں کون سے لسانی خصائص پس منظر میں چلے گئے اور کون سے پیش منظر میں موجود ہیں یعنی زبان و بیان کے حوالے سے اس نے کیا کیا نئے تجربات کیے ہیں اور کہاں کہاں روایت کی پاسداری کی ہے۔

زبان کے فطری انداز کی درجہ بندی کی روشنی میں مختلف فنون کو پرکھا جا سکتا ہے۔ ان کا باہمی تقابل کیا جا سکتا ہے۔ زبان کی کسی بھی سطح کو سامنے رکھ کر زبان کا اسلوبیاتی تجزیہ کیا جا سکتا ہے۔ لسانیات میں زبان کی چار سطحیں خاص اہمیت کی حامل ہیں:

۱۔ صوتیات ۲۔ لفظیات ۳۔ نحویات ۴۔ معنیات[۲۱]

زبان اِن چاروں سے مل کر مکمل ہوتی ہے۔ یہ تمام صورتیں آپس میں بند مٹھی کی طرح مل

کر طاقت حاصل کرتی ہیں۔لسانی تجربوں میں زبان کا کلی تصور شامل ہوتا ہے کیونکہ حروف کے مجموعے سے لفظ بنتا ہے۔لفظ معنی ہے اور معنی خود لفظ ہے۔معنی کی اکائی کلمہ ہے اور کلمہ ایک لفظ یا مختلف لفظوں کا مجموعہ ہوتا ہے اور لفظ بذاتِ خود آواز یا آوازوں کا مجموعہ ہوتا ہے اس لیے اسلوبیاتی تجزیے میں تمام صورتوں کو مدِ نظر رکھا جاتا ہے۔اسی بنیاد پر اسلوبیات کو اسلوب کا سائنسی مطالعہ کہا جاتا ہے۔

"ادبی تنقید اور اسلوبیات" کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ اسلوبیاتی تجربے میں درج ذیل لسانی امتیازات کا مدنظر رہنا از حد ضروری ہے:

۱۔ صوتی آوازوں کے نظام سے جو امتیازات قائم ہوتے ہیں، ردیف قوافی کی خصوصیات یا معکوسیت یا ہکاریت کے امتیازات یا پھر مصوتوں اور مصمتوں کا تناسب اسی ذیل میں آتا ہے۔

۲۔ لفظیاتی امتیازات یعنی خاص قسم کے الفاظ، اسما، اسمائے صفت ترکیب اور افعال وغیرہ کا تواتر اور تناسب۔

۳۔ نحویاتی امتیازات یعنی کلمے کی اقسام میں سے کس قسم کا خصوصی استعمال کیا گیا ہے یا کلمے میں لفظوں کا دروبست کیا ہے۔

۴۔ بدیعی امتیازات یعنی بدیع وبیان کی امتیازی شکلیں کس انداز میں ملتی ہیں۔تشبیہ، استعارہ، کنایہ، تمثیل علامت، امیجری وغیرہ میں سے کس کا استعمال زیادہ ہے کم ہے یا کس طرح کیا گیا ہے۔

۵۔ عروضی امتیازات کی نشاندہی یعنی مختلف اوزان، بحور اور زحافات کا استعمال کیسے ملتا ہے۔

ماہرینِ اسلوبیات جو سائنسی اور معروضی طریقِ کار کے قائل ہیں۔وہ لسانی خصائص کے امتیازی استعمال پر زور دیتے ہیں۔لسانی خصائص کے اضافی تواتر اور تناسب کو معلوم کرنے کے لیے کمیتی، اعداد و شمار کی سفارش کرتے ہیں۔جدید لسانی تجربوں کے تجزیے کے لیے کمپیوٹر کا استعمال بھی اہمیت کا حامل ہے۔کچھ ماہرین صرف صرفی و نحوی تجزیے کی سفارش کرتے ہیں۔ادبی ارتقا تدریجی انداز میں آگے بڑھتا ہے جس میں کانٹ چھانٹ کا عمل جاری رہتا ہے۔اظہار کے لسانی سانچے عہد بہ عہد تغیر پذیر رہتے ہیں۔اسلوبیات اِسی عمل کو سمجھنے میں ہماری رہنمائی کرتی ہے کہ کس عہد میں زبان کے کون سے سانچے رائج تھے۔کس عہد میں زبان کا اسلوب کیسا تھا یا کس عہد میں زبان کے لسانی خصائص یا امتیازات کیا تھے۔

اسلوبیات کی ایک خامی بھی ہے وہ ادب کی جمالیاتی قدروں کا تعین نہیں کرتی چونکہ

اسلوبیات کے تجزیے معروضی اور لسانی نوعیت کے ہوتے ہیں اس لیے وہ حرف و معنی تک محدود رہتی ہے۔ادب پارے کا جمالیاتی تجزیہ اس کے دائرۂ کار میں نہیں آتا۔

''اسلوبیات کے پاس خبر ہے نظر نہیں، جمالیاتی قدر شناسی اسلوبیات کا کام نہیں۔ اسلوبیات کا کام بس اس قدر ہے کہ وہ لسانی امتیازات کی حتمی طور پر نشاندہی کر دے۔''[۴۲]

بعض ناقدین اسلوبیات سے ادبی تنقید کا کام لینا چاہتے ہیں۔اسلوبیات ادبی تنقید سے مختلف ضرور ہے لیکن اس کی مدد کر سکتی ہے، اُسے نئی راہیں بھی سجھا سکتی ہے البتہ اس کے تجزیے قطعی حد تک غیر اقداری ہوتے ہیں۔شمس الرحمٰن فاروقی کے مطابق:

''اسلوبیاتی تنقید خاصی حد تک قطعی ہوتی ہے لیکن یہ بتانے سے قاصر ہے کہ جس فن پارے کا وہ تجزیہ کر رہی ہے، اس میں اچھائی کیا ہے یعنی کیوں اچھا یا اہم ہے؟''[۴۳]

اسلوب اور اسلوبیات میں بنیادی فرق متن کی تفہیم اور تجزیے کے طریقۂ کار کا ہے۔اسلوب میں متن کے اوصاف اور جمالیاتی اقدار کے حوالے سے بحث کی جاتی ہے جب کہ جدید اسلوبیات میں متن کی زبان کے خصائص اور کارکردگی کو زیرِ بحث لایا جاتا ہے۔اسلوب کا دائرۂ کار محدود ہے۔ اسلوبیات کا دائرۂ کار وسیع اور وقیع ہے۔

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو شعر کا فن ارتقائی مراحل سے گزرتا دکھائی دیتا ہے۔اول اول شعر سے متعلق جذبہ اور عقل کے مباحث زیرِ بحث رہے۔افلاطون کے یونانی دور میں عقل کو جذبے پر ترجیح دی جاتی رہی۔پھر ارسطو کے دور میں جذبے کی اہمیت کو تسلیم کر لیا گیا۔بعد میں لفظ و معنی کی بحث چھڑ گئی۔لفظ کی اہمیت زیادہ ہے یا معنی کی؟ اس طرح کے موضوعات تاریخِ ادب کا حصہ رہے جیسے کائنات کی ہر چیز ترقی پذیر ہے سائنس اور ٹیکنالوجی نے بھی نئے نئے انکشافات کیے ہیں۔چھوٹے سے چھوٹے ذرّے تک کو تسخیر کر لیا اسی طرح اب زبان کی جزئیات کو ادب میں زیرِ بحث لایا جا رہا ہے۔اس ضرورت کے پیشِ نظر لسانی اور اسلوبیاتی مطالعے ادب کا حصہ بنتے جا رہے ہیں۔لفظ کی صوت، صرف و نحو اور معنیات ایسے موضوعات، اب ادب کا اہم ترین حصہ ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ سید عبداللہ، ڈاکٹر، اشاراتِ تنقید، ص ۱۶۔
۲۔ عابد صدیق، مغربی تنقید کا مطالعہ (افلاطون سے ایلیٹ تک)، ص ۱۸۔
۳۔ وہاب اشرفی، قدیم مغربی تنقید، ص ۲۶۔
۴۔ عابد صدیق، مغربی تنقید کا مطالعہ (افلاطون سے ایلیٹ تک)، ص ۱۸۔
۵۔ الطاف حسین حالی، مقدمہ شعر و شاعری، ص ۸۲، ۸۳۔
۶۔ ارشد محمود ناشاد، ڈاکٹر، اردو غزل کا تکنیکی، ہیئتی اور عروضی سفر، ص ۲۴۔
۷۔ رفیع الدین ہاشمی، ڈاکٹر، اصناف ادب، ص ۱۴۔
۸۔ عابد علی عابد، البدیع، ص ۱۳۔
۹۔ علامہ شبلی نعمانی، شعر العجم، (جلد چہارم) ص ۵۶۔
۱۰۔ الطاف حسین حالی، مقدمہ شعر و شاعری، ص ۴۷۔
۱۱۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، تخلیقی عمل، ص ۱۳۶۔
۱۲۔ ارشد محمود ناشاد، ڈاکٹر، اردو غزل کا تکنیکی، ہیئتی اور عروضی سفر، ص ۲۷۔
۱۳۔ انیس ناگی، تنقید شعر، ص ۱۰۵۔
۱۴۔ ابوالاعجاز حفیظ صدیقی، کشاف تنقیدی اصطلاحات، ص ۱۹۰۔
۱۵۔ طارق سعید، اسلوب اور اسلوبیات، ص ۱۹۳۔
۱۶۔ نصیر احمد خان، ڈاکٹر، ادبی اسلوبیات، ص ۹۔
۱۷۔ سید عبداللہ، طیف نثر، ص ۲۲۔
۱۸۔ گوپی چند نارنگ، ادبی تنقید اور اسلوبیات، ص ۱۴۔
۱۹۔ قاسم یعقوب (مرتب)، اسلوب بیاں مشمولہ اُردو میں اسلوب اور اسلوبیات کے مباحث، ص ۲۸۔
۲۰۔ گوپی چند نارنگ، ادبی تنقید اور اسلوبیات، ص ۱۳۔
۲۱۔ ایضاً، ص ۱۹۔
۲۲۔ ایضاً، ص ۱۹۔
۲۳۔ شمس الرحمٰن فاروقی، شعر غیر شعر اور نثر، ص ۱۱۲۔

احمد فراز اور معاصر شعری منظر نامہ

احمد فراز کی پیدائش ۱۲ جنوری ۱۹۳۱ء میں ہوئی اور اُن کا شعری مجموعہ ''تنہا تنہا'' ۱۹۵۸ء میں چھپا۔ اس لحاظ سے احمد فراز کا عہد بیسویں صدی کا نصف آخر بنتا ہے یعنی قیامِ پاکستان کے بعد کا عہد۔ اس عہد میں اردو شاعری مختلف رُجحانات کے زیرِ اثر رہی۔

۱۔ کلاسیکی اسلوب کی مروجہ رموز و علائم اور روایتی مضامین سے استفادے کا رُجحان۔

۲۔ ترقی پسند تحریک کے زیرِ اثر شعری رُجحان۔

۳۔ حلقہ اربابِ ذوق کے زیرِ اثر شعر و ادب کا رُجحان۔

۴۔ ۱۹۵۸ء کے مارشل لاء کے اثرات۔

۵۔ لسانی تشکیلات کے اثرات۔

قیامِ پاکستان کے فوری بعد کی شاعری میں کلاسیکی اسلوب کی مروجہ رموز و علائم اور روایتی مضامین سے مستفید ہونے کا رجحان ملتا ہے۔ جو شعرا سامنے آئے، اُن میں سے بیشتر تقسیم سے قبل ہی اپنی شناخت متعین کروا چکے تھے۔ اُن میں حفیظ جالندھری، صوفی تبسم، حفیظ ہوشیار پوری، عابد علی عابد، ظہیر کاشمیری، سیف الدین سیف، فیض احمد فیض، احمد ندیم قاسمی، انجم رومانی، باقی صدیقی، مختار صدیقی، عبدالحمید عدم، عارف عبدالمتین، یوسف ظفر، قتیل شفائی، شہرت بخاری، ضیاء جالندھری اور سراج الدین ظفر وغیرہ اہم نام ہیں۔

قیامِ پاکستان کے بعد کا دور افراتفری اور کسمپرسی کا دور تھا۔ برصغیر میں فسادات کی صورت ایک کہرام مچا ہوا تھا۔ ''۱۹۴۷ء کے فسادات میں انسان کے ہاتھوں انسان پر جو گزر رہی تھی، اُسے دیکھ کر

حیوانیت کانپ اُٹھی۔''[۱] یہ عہد کسمپرسی کے اعتبار سے میرؔ کے عہد سے کسی حد تک مشابہت ومماثلت رکھتا تھا۔ اُس عہد میں کلاسیکی روایت سے میرؔ کی پیروی کے رُجحانات زیادہ ملتے ہیں۔ اِس ضمن میں ناصر کاظمی، مختار صدیقی، ابنِ انشا، انجم رومانی اور سجاد باقر رضوی کے یہاں میر کی پیروی کا رنگ دیکھا جاسکتا ہے۔ باقی صدیقی کے ہاں رنگِ میر کی بازیافت زیادہ ہے۔ مختار صدیقی نے اپنی غزل میں میرؔ کی طرح درویشانہ اور جوگیانہ رنگ پیدا کرنے کی کوشش کی۔ ناصر کاظمی بطورِ خاص میر کے اندازِ تغزل سے متاثر ہیں۔ ناصر کاظمی کی غزل میں وہی دردمندی، وہی دل سوزی، وہی سوز و گداز کی شدت ملتی ہے جو میرؔ کی شاعری میں موجود تھی۔ لیکن درد کی شدت میں گہرے گھاؤ کی کیفیت جو میر کے ہاں ملتی ہے وہ ناصر کی شاعری میں نہیں ملتی ناصر کے ہاں یہ کیفیت قدرے دھیمی پڑ جاتی ہے۔ ''ناصر نے میر تقی میر کا رنگِ سخن لاشعوری طور پر اختیار کر لیا۔ میر تقی میر کی شاعری کا طرۂ امتیاز غم پسندی اور دردمندی کا احساس ہے۔''[۲] ہجرت کا تجربہ ناصر کے ہاں گہرے سوز و گداز کی صورت اُبھر کر سامنے آتا ہے۔ اس عہد میں مختلف شعرا پر میر کے اثرات مختلف صورتوں میں مرتب ہوئے۔ کسی نے میر کے درویشانہ انداز کو اپنایا تو کسی نے میر کی لمبی بحروں سے اکتسابِ فیض کیا۔ کسی نے میر کی گوشہ نشینی کو قابلِ تقلید سمجھا تو کسی نے میر کے زبان و بیان کو ترجیح دی۔ اس عہد میں میر کے اثرات واضح انداز میں محسوس کیے جاسکتے ہیں۔

قیامِ پاکستان سے قبل ترقی پسند تحریک کا آغاز ہو گیا تھا۔ ترقی پسندوں نے جاگیردارانہ اور سرمایہ دارانہ نظام کے خلاف علمِ بغاوت بلند کیا۔ انھوں نے معروضی حالات کے مطابق ادب تخلیق کرنے کی سفارش کی۔ ادب برائے زندگی کا نعرہ لگایا۔ چنانچہ ''ترقی پسند تحریک نے اقبال کی رومانیت سے تخلیقی قوت اور جوش کی رومانیت سے بغاوت کا جذبہ حاصل کیا۔ پریم چند کی حقیقت نگاری نے انھیں زمین کی طرف متوجہ کیا۔''[۳] ادب کو معروضی حالات کے پس منظر میں دیکھنے کی کوشش کی۔ ترقی پسند تحریک کے ادبا نے مروجہ اخلاقیات سے نہ صرف انکار کیا بلکہ کچھ اہم قدروں کے خلاف علمِ بغاوت بھی بلند کیا۔ ''انگارے'' کی اشاعت اِس بات کا منہ بولتا ثبوت ہے۔ ''انگارے'' میں چار مصنفین کے افسانے ہیں: احمد علی، سجاد ظہیر، رشید جہاں اور محمود الظفر۔ انگارے کے مصنفین زندگی کے جمود اور یک رنگی سے اُکتائے ہوئے لگتے ہیں جو جذباتی سطح پر انقلابی رویوں سے لبریز ہیں۔ ''انگارے'' میں باغیانہ رویوں سے سماجی شعور بیدار کرنے کی کوشش کی گئی تھی۔ ترقی پسند تحریک کے زیرِ اثر نظم کا

رُجحان بڑھا۔ غزل کی رفتار قدرے دھیمی پڑ گئی۔ ترقی پسند شعرا نے غزل کے روایتی ذخیرہ الفاظ پر اکتفا نہیں کیا بلکہ نئے الفاظ اور تراکیب بھی شامل کیے۔ لیکن ان الفاظ و تراکیب میں وہ تخلیقی جوہر شامل نہ کر سکے جو شعر کے لیے ضروری ہوتا ہے۔

نظم کی طرح غزل میں بھی سامراج، سوشلسٹ، ایشیا، ایٹم، محنت کش اور سرخ انقلاب جیسے غیر مانوس الفاظ شامل ہو گئے جو بے کیفی کا سبب بنے۔ یہ بات درست ہے کہ ترقی پسند شعرا نے غزل کو نئی جہت دی۔ خیالی اور تصوراتی مضامین کی جگہ انقلابی نظریات کے باعث غریب، کسان، مزدور اور پسے ہوئے طبقات کی ترجمانی کی۔ البتہ ترقی پسند تحریک سے وابستہ کچھ شعرا نے مسلکی نظریات سے ہٹ کر خالصتاً فنی تقاضوں کو نبھایا اور نظم و غزل کو جدید ذائقوں سے روشناس کیا۔ ان کی شاعری میں تخلیقی شعور اور فنی احساس کی جملہ نزاکتیں موجود ہیں اہم ترین ترقی پسند شعرا میں احمد ندیم قاسمی، جوش ملیح آبادی، فیض احمد فیض، علی سردار جعفری، مخدوم محی الدین، اسرار الحق مجاز، کیفی اعظمی، جاں نثار اختر، ساحر لدھیانوی، ظہیر کاشمیری، رضا ہمدانی، فارغ بخاری، جمیل ملک، قتیل شفائی، محسن بھوپالی، ڈاکٹر خیال امروہوی اور احمد فراز وغیرہ شامل ہیں۔

ترقی پسند تحریک کے ساتھ ساتھ حلقہ اربابِ ذوق کی تحریک بھی سرگرمِ عمل تھی۔ اس کی ابتدا میں نصیر احمد جامی، تسیم حجازی، تابش صدیقی، محمد فاضل، عبدالغنی اور شیر محمد وغیرہ شامل تھے۔ اس کا پہلا نام "مجلس داستان گویاں" تھا۔ بعد میں حلقہ اربابِ ذوق رکھا گیا۔ حلقہ ارباب ذوق سے وابستہ ادبا ادب برائے ادب کے قائل تھے۔ اِس کے نامور شعرا میراجی، قیوم نظر، یوسف ظفر اور مختار صدیقی وغیرہ اہم ہیں۔ حلقہ اربابِ ذوق کی شاعری میں ترقی پسندوں کی طرح بلند بانگ لہجہ نہیں ملتا بلکہ دھیمے سروں میں سرگوشی کا احساس ہوتا ہے۔ وہ داخلی عرفان اور جذبے کے اظہار کو سوچی بھی شاعری پر ترجیح دیتے تھے۔ اُن کے ہاں زندگی میں تنوع ملتا ہے۔ نیز ان کی شاعری کسی خاص موضوع سے مشروط نہیں۔ حلقہ اربابِ ذوق کی تحریک نے انسان کی داخلی دنیا کو ترجیح دی۔ داخلی دنیا کی دریافت کے لیے علمِ نفسیات کو بھی بروئے کار لائے۔ مغربی ادبی تحریکوں کے اثرات قبول کیے۔ مثلاً تحریک تاثریت، علامت نگاری، وجودیت، سرئیلزم وغیرہ سے بھی بھرپور فائدہ اٹھایا۔ بطورِ خاص حلقہ اربابِ ذوق کی نظم میں اِن تحریکوں کے اثرات دیکھے جا سکتے ہیں۔

حلقہ اربابِ ذوق کی تحریک ترقی پسند تحریک کی طرح منضبط تو نہیں تھی لیکن ادب پر اس

کے اثرات بھی بہت دُور رس ہیں۔ دراصل یہ دونوں تحریکیں مغربی اثرات سے معریٰ نہیں۔ ترقی پسند تحریک کی تو ابتدا ہی لندن سے ہوئی تھی لیکن حلقہ ارباب ذوق کی تحریک کافی حد تک مغربی اندازِ تنقید کے زیرِ اثر رہی۔ یہی وجہ ہے کہ دونوں تحریکوں کے مابین مماثلتیں موجود ہیں۔ ترقی پسند تحریک نے نظم کی طرف زور دیا تو حلقہ ارباب ذوق کے ابتدائی ایام میں بھی غزل کی نسبت نظم پر زیادہ توجہ دی گئی۔ اس عہد میں غزل کے وجود پر رقیق حملے ہوئے۔ کلیم الدین احمد نے نیم وحشی صنفِ سخن کہا۔ عظمت اللہ خاں نے گردن زدنی قرار دیا۔ قیامِ پاکستان کے فوری بعد کا دور دراصل نظم کا دور تھا لیکن غزل نے کسی نہ کسی طرح اپنا وجود قائم رکھا۔

اس دور کے اجتماعی شعور نے غزل پر بھی بھرپور اثرات مرتب کیے۔ جدید غزل کی ابتدا بھی اِسی عہد میں ہوئی۔ اس عہد میں غزل کا بنیادی موضوع تشکیک قرار پایا۔ پورا اقداری نظام اندرونی توڑ پھوڑ کا شکار تھا جس کے نتیجے میں شعوری یا غیر شعوری سطح پر مابعدالطبیعیاتی رویوں سے انکار کی صورت بھی سامنے آئی۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ مابعدالطبیعیات کا فلسفہ مضبوط اور مستحکم معاشروں میں پھلتا پھولتا ہے جو معاشرے ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہوں، وہاں یہ فلسفہ اپنی افادیت کھو دیتا ہے۔ قیامِ پاکستان کے بعد بھی افراتفری اور سماجی شکست و ریخت ہمارے معاشرے کا مقدر بن چکی تھی اس لیے نئی نظم و غزل میں ایسے فکری موضوعات شدت سے جگہ پانے لگے جن کا تعلق معروضی حالات سے تھا۔

۱۹۵۸ء کے مارشل لا کے اثرات شاعری بطور خاص غزل پر گہرے مرتب ہوئے ہر طرف خوف و دہشت کی فضا تھی جس کے نتیجے میں ایمائی طرزِ اظہار پیدا ہوا۔ تشبیہات و استعارات، علامت سازی اور تمثال کاری کا رجحان بڑھا۔ غزل کی رمزیت اور اشاریت میں اضافہ ہوا۔ اس صورتِ حال کے کچھ منفی نتائج بھی برآمد ہوئے قطعیت کی جگہ ابہام اور واضح نقطۂ نظر کی جگہ اشاریت نے لے لی۔ تاہم مجموعی طور پر مذکورہ عہد کے شاعری پر عمدہ اثرات مرتب ہوئے۔

ساٹھ کی دہائی میں لسانی تشکیلات کے زیرِ اثر غزل کی لفظیات میں اضافہ ہوا۔ نئے الفاظ و تراکیب کو شامل کیا گیا۔ پرانے ذخیرۂ الفاظ کو نئے معنویاتی تناظر میں برتا گیا۔ ہندی، عربی، انگریزی اور پنجابی کے الفاظ و محاورات، مرکبات و اشارات، رموز و علائم کو اردو غزل کی لفظیات میں شامل کیا گیا۔ اس تحریک کے کچھ منفی اثرات بھی پڑے غزل لفظی کرتب بازی کا شکار ہو کر تخلیقی جوہر اور شعریت

سے محروم ہوگئی لیکن مجموعی طور پر اس تحریک کا فائدہ ہی ہوا۔ لفظ سازی اور بیان کے نئے نئے قرینے میسر آئے۔

۱۹۶۵ء کی پاک بھارت جنگ سترہ روز تک جاری رہی۔ پاکستانی نظم نگاروں نے جنگ پر بے شمار نظمیں اور گیت لکھے۔ جن کا بنیادی موضوع حب الوطنی اور وطن پرستی تھا۔ ۱۹۷۱ء کے بعد نظم نے نیا رخ بدلا سکوتِ ڈھاکہ کے بعد بھی موضوع حب الوطنی ہی رہا لیکن یہ حب الوطنی ۱۹۶۵ء کی حب الوطنی سے الگ تھی۔ اس حب الوطنی میں شعرا کے ہاں احساسِ جرم اور احساسِ گناہ کا اظہار ملتا ہے۔ اس عہد میں ایسی بہت سی نظمیں سامنے آئیں جن میں زمینِ وطن کو مخاطب کر کے سیاسی طور پر اپنے گناہ گار ہونے کا اعتراف کیا گیا۔ اس عہد میں علامتوں، استعاروں اور تمثالوں کے مابین معنوی رشتہ قائم ہوا۔

احمد فراز کے ہم عصر شعری منظرنامے میں فکری موضوعات کے تنوع کے علاوہ کچھ فنی رجحانات بھی قابلِ ذکر ہیں۔ مثلاً لمبی ردیفیں، چھوٹی ردیفیں، نئے نئے قوافی کی تلاش، مشکل ردیف قافیہ کا رجحان، اردو غزل میں فارسی ردیف قافیے کا استعمال، مستعمل زمینوں میں غزل کہنے کا رجحان، صنعتِ تضاد، صنعتِ تلمیح کا بطور رجحان استعمال، تراکیب سازی اور مرکبات سازی پر خاص توجہ وغیرہ اجتماعی شعور کا حصہ تھے۔

مزید برآں ان کی شاعری کا بغور مطالعہ کریں تو یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ان کی علمی، ادبی اور نظریاتی تربیت میں ان کے وہ ہم عصر شعرا جو ان کے حلقۂ احباب میں بھی شامل تھے ان کا بہت اہم کردار ہے۔ ان میں سے بیشتر کا تعلق سرحد سے ہے، جن کا ذکر پروفیسر نذیر تبسم کی کتاب "سرحد کے غزل گو شعرا" میں تفصیلاً موجود ہے۔ بات کرنے کا مقصد یہ ہے کہ یہ پورا علمی و ادبی منظرنامہ فراز کے لیے اجتماعی شعور کا درجہ رکھتا تھا اور کھلی کتاب کی صورت ان کے سامنے تھا۔ اس عہد کے مجموعی رجحانات کو مدنظر رکھتے ہوئے چند شعرا سے فراز کا تقابل اور تطابق پیشِ خدمت ہے۔

فارغ بخاری، احمد فراز کے نہ صرف ہم عصر شاعر ہیں بلکہ ان سے فراز کا ذاتی اور نظریاتی تعلق بھی تھا۔ فارغ بخاری کی شاعری میں زمانی شعور کا عمل دخل اہم ہے۔ فارغ بخاری کی ابتدائی دور کی غزلوں میں جوشِ خطابت اور جذباتیت کا رجحان زیادہ ہے اور اُن کی بعد کی شاعری میں فکری ارتقا موجود ہے۔ ان کی غزلوں کو دو زاویوں سے دیکھا جا سکتا ہے۔ ایک تو وہ غزلیں جن میں نظریے کی

بازگشت زیادہ اور فنکارانہ رویے کم ہیں۔ دوسری وہ غزلیں جن میں خطابت اور بغاوت کا عنصر کم ہے لیکن فن کی بازگشت زیادہ سنائی دیتی ہے۔ اِس رویے کی غزلیں کامیاب غزلیں کہی جا سکتی ہیں۔ یہ فرق ان کی پہلی کتاب ''زیرو بم'' اور دوسرے شعری مجموعہ ''شیشے کے پیراہن'' میں دیکھا جا سکتا ہے۔ بعد کی کتب میں وقت کے ساتھ ساتھ یہ فرق اور واضح ہوتا جاتا ہے۔ ''زیرو بم'' سے شعر دیکھیے:

یہاں بھی طاغوتی طاقتیں اک نئی ادا سے ہیں جلوہ فرما

بہت سناتی تھی ہم کو دنیا اُفق کے اس پار کا فسانہ[۴]

''شیشے کے پیراہن'' سے مثال دیکھیے:

یہ جسم رفاقت کا صلہ مانگ رہا ہے

کچھ اس کی عبادت بھی روا ہے کہ نہیں ہے[۵]

فارغ بخاری کا پہلا مجموعہ ''زیرو بم'' ۱۹۵۲ء میں شائع ہوا تھا۔ احمد فراز کا پہلا مجموعہ ''تنہا تنہا'' ۱۹۵۸ء میں شائع ہوا۔ یہ دور وہ دور ہے جس میں تقسیم کو زیادہ عرصہ نہیں گزرا۔ ہجرت کے زخم تازہ ہیں، بچھڑنے والوں کی یادیں ساتھ ساتھ چل رہی ہیں۔ پورا معاشی، معاشرتی اور تہذیبی نظام درہم برہم ہے۔ ''تشخص کی بحالی کے دن ہیں۔ ایک نسل ختم ہو گئی، ایک نسل تعمیر ہو رہی ہے۔''[۶]

قدم قدم پر اندیشے جنم لے رہے ہیں۔ ایسی صورتِ حال میں دونوں شعرا کا تطابق کیا جائے تو فراز کے ہاں قدرے نرمی اور ملائمت ہے جو فارغ بخاری کے لہجے میں تلخی اور غصے کی صورت میں سامنے آئی تھی۔ ''تنہا تنہا'' بھی ایک طرح سے سیاست کا نوحہ ہے لیکن اِس میں نظریے کے ساتھ رومانوی رویے گھل مل گئے ہیں:

کچھ ایسے ہم نے خرابے بسائے شہروں میں

جو دشت والے تھے وہ بھی اُٹھ آئے شہروں میں (تنہا تنہا، ص۲۵)

دل ہے یا شہرِ خموشاں کوئی

نہ کوئی چاپ نہ دھڑکن نہ صدا (تنہا تنہا، ص۸۹)

فارغ بخاری اور احمد فراز دونوں ایک ہی نظریے سے وابستہ ہیں۔ دونوں میں ایک ہی درد کی کیفیت محسوس ہوتی ہے لیکن اظہار کے پیرائے الگ الگ ہیں۔ اِس عہد میں فارغ بخاری کے

شعری مزاج میں جوشِ خطابت اور جذباتیت کا احساس ہوتا ہے جبکہ احمد فراز کے ہاں رومانوی انداز غالب ہے۔ وہ فن پر فکر کو زیادہ حاوی نہیں ہونے دیتے۔

فارغ بخاری کی دوسری کتاب ''شیشے کے پیراہن'' ۱۹۷۱ء میں شائع ہوئی تو احمد فراز کی دوسری کتاب ''دردِ آشوب'' ۱۹۶۶ء میں سامنے آئی۔ احمد فراز زود گو شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ فن پر بھی دسترس رکھتے ہیں جو ارتقا ''فارغ بخاری'' کی شاعری میں نظر آتا ہے۔ فراز کے ہاں اس طرح کا نہیں کہ نشان زد کیا جا سکے۔ ''دردِ آشوب'' کو ''آدم جی ایوارڈ'' بھی دیا گیا۔ یہ وہ زمانہ ہے جب ملکی سیاست سے فاطمہ جناح کو الگ کر دیا گیا اور آمریت پوری جولانیوں سے تسلط اختیار کر چکی تھی۔

اس عہد میں آمریت کے خلاف صدائے احتجاج بلند کرنے والا کوئی نہیں تھا۔ یہ فریضہ احمد فراز نے انجام دیا جس کی بازگشت دردِ آشوب کی نظموں میں سنائی دیتی ہے۔ فنکاروں کے نام، خود کلامی، شاخِ نہالِ غم، اظہار، خودکشی، ہمدرد، پیغام بر، غریب شہر کے نام، خدائے برتر، معبود، خودغرض، اے نگارِ گل، بھٹکتا بادل، زندگی اے زندگی، خوشبو کا سفر، اب کے برس بھی اور افریشائی ادیبوں کے نام وغیرہ میں یہ رویہ موجود ہے۔ تاہم غزل میں رومانویت کے عناصر غالب ہیں۔ احمد فراز نے اپنے لہجے کے تنوع سے اس عہد میں کافی حد تک اپنی انفرادیت کا لوہا منوا لیا تھا۔

رضا ہمدانی سرحد کے ادبی اُفق پر متحرک رہنے والی شخصیات میں سے ہیں۔ اُن کے دو شعری مجموعے بالترتیب رگِ مینا اور صلیبِ فکر ہیں۔ رگِ مینا دو حصوں میں منقسم ہے: ایک حصہ ۱۹۴۷ء سے پہلے والی شاعری پر مشتمل ہے جس میں رومانوی رویے غالب ہیں۔

دوسرا حصہ ۱۹۴۷ء کے بعد والی شاعری ہے۔ رضا ہمدانی ترقی پسند تحریک کے حامی تھے۔ فارغ بخاری کے قریبی ساتھی تھے۔ فارغ بخاری کٹر ترقی پسند نظریات رکھتے تھے۔ اِن نظریات کا ورود رضا ہمدانی میں بھی ہوا لیکن رضا نے فن کی قربانی گوارا نہ کی۔ رضا نے جدیدیت کی طرف بھی ہاتھ بڑھایا اور کلاسیکی روایت کو بھی تھامے رکھا۔ رضا ہمدانی نے غزل میں نیا شیڈ دینے کی کوشش کی:

تمام عمر اسی کی تلاش میں گزری
وہ ایک عکس جو آئینۂ نظر میں نہ تھا[۷]

یعنی جو عکس نظر کے آئینے میں نہ تھا اُسی کی تلاش میں عمر گنوا دی، انسان کا یہ المیہ ہے کہ وہ عرفانِ ذات سے پہلے عرفانِ کائنات چاہتا ہے۔ اسی وجہ سے منزل سے کوسوں دور بھٹکتا رہتا ہے۔

اگر وہ ذات کا عرفان حاصل کرے تو کائنات کی الجھی ہوئی گتھیاں خود بخود سلجھتی جائیں گی، سب سے بڑا فلسفہ تو اپنی ذات کی پہچان ہے۔ رضا ہمدانی نے اپنے فکری موضوعات کو بھی خوش اسلوبی سے شعری پیکر میں ڈھال دیا ہے۔ شخصی اعتبار سے رضا ہمدانی مضبوط اعصاب کے مالک تھے۔ بڑے سے بڑے سیاسی حالات میں بھی رضا نے حوصلہ نہیں ہارا۔ حتی الامکان مایوسی کو قریب نہیں آنے دیا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری جرأت و حوصلے سے ثروت مند ہے۔ ان کی شاعری کی ایک خصوصیت ''یاد'' بھی ہے۔ ''رگِ مینا'' میں حسن و عشق اور ہجر و وصال کے قصے زیادہ ہیں جو آگے چل کر ''صلیبِ فکر'' میں ''یاد'' کی صورت اختیار کر لیتے ہیں اور ''یاد'' کے استعارے سے وہ اپنے احساسات کو مہمیز کرتے ہیں۔ ''یاد'' تو ناصر کاظمی کے ہاں بھی موجود ہے وہاں ناسٹلجیا کی صورت اختیار کر گئی ہے، لیکن رضا کے ہاں ''یاد'' اُن کے فکری سرمائے کا حصہ بن جاتی ہے۔

کتنی یادوں نے ستایا ہے تری یاد کے ساتھ
غمِ جاناں، غمِ دوراں کی کڑی ہو جیسے [۸]

کچھ اس طرح سے تری یاد کی مہک آئی
کہ جیسے دامنِ صحرا میں کوئی پھول کھلا (صلیبِ فکر، ص۶۳)

زبان و بیان کے حوالے سے دیکھا جائے تو رضا نے روزمرہ اور محاورے کا عمدہ استعمال کیا ہے۔

آنکھ نے اُن سے سازش کر کے دل کے سارے بھید بتائے
کہنے والے سچ کہتے ہیں گھر کا بھیدی لنکا ڈھائے
(صلیبِ فکر، ص۲۰)

ان حوالوں سے احمد فراز کا موازنہ کیا جائے تو رومان اور انقلاب رضا ہمدانی اور احمد فراز کی شاعری میں مشترک ہے۔ البتہ ''یاد'' کی جو کیفیت رضا ہمدانی کے ہاں ملتی ہے، احمد فراز کے ہاں اس انداز سے نہیں ہے۔ احمد فراز مجلسی آدمی تھے شاید انھیں گہری یادوں میں کھونے کی فرصت ہی نہیں ملی لیکن اِس کیفیت سے اُن کی شاعری بسرے سے خالی نہیں۔ دوسری بات احمد فراز نے بھی محاورات اور ضرب الامثال کا استعمال کیا ہے۔ فرق لب و لہجے کا ہے جو دبدبہ اور وجاہت احمد فراز کے حصے میں ہے، وہ رضا ہمدانی کے ہاں نہیں ملتی۔ احمد فراز کے ہاں محاورے کی مثال دیکھیے:

حشر برپا ہے شورِ خلقت سے
تیری آواز کان کیسے پڑے (اے عشقِ جنوں پیشہ، ص ۱۳۳)

ضرب المثل کی مثال دیکھیے:

بیکار الجھتے ہو فرازؔ اہلِ جہاں سے
شکوہ بھی نہنگوں سے ہے پانی میں بھی رہنا (اے عشقِ جنوں پیشہ، ص ۶۹)

رضا ہمدانی اور احمد فراز کے مابین ایک قدرِ مشترک یہ بھی ہے کہ دونوں نے فارسی روایت کے برعکس محبوب کے لیے صیغۂ تانیث کا استعمال کیا ہے۔ فارسی روایت اور ہماری اردو روایت میں عام طور پر محبوب کے لیے مذکر کا صیغہ استعمال ہوتا رہا ہے تاہم اردو روایت میں کہیں کہیں صیغۂ تانیث کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ مصحفی کے ہاں بھی صیغۂ تانیث کا استعمال ملتا ہے لیکن وہ معاملہ ذرا مختلف ہے۔ مصحفی نے جمع تانیث کا صیغہ استعمال کیا ہے مثلاً دلی والیاں، چونے والیاں وغیرہ۔ رضا ہمدانی اور احمد فراز نے بڑے اعتماد سے صیغۂ تانیث کا استعمال کیا ہے۔ مثلاً رضا ہمدانی کا شعر دیکھیے:

اے بری سرمستیوں کی کردگار اچھی تو ہو
اے گلستانِ محبت کی بہار اچھی تو ہو [۹]

احمد فراز کی سات شعروں پر مشتمل غزل میں صیغۂ تانیث کا استعمال کیا گیا ہے جس کے دو اشعار ملاحظہ ہوں:

اِدھر اُدھر کے بھی کردار آتے جاتے رہے — مرے سخن کا مگر مرکزی خیال تھی وہ
وہ پیرہن تھی مگر جسم و جاں رہی میری — کہ جو بھی جیسا بھی موسم تھا حسبِ حال تھی وہ
(خواب گل پریشاں ہے، ص ۱۱۴)

دوسری مثال: اک ذرا سن تو مہکتے ہوئے گیسو والی
راہ میں کون دکاں پڑتی ہے خوشبو والی (اے عشقِ جنوں پیشہ، ص ۴۲)

رضا ہمدانی اور احمد فراز کے ہاں بہت کچھ مشترک ہونے کے باوجود سب کچھ مشترک نہیں۔ اسلوب اور لب و لہجے کے اعتبار سے احمد فراز منفرد درجے پر فائز ہے۔

محسن احسان سرحد کے نامور شاعر اور احمد فراز کے قریبی ساتھی ہیں۔ سرحد کا لفظ محض مکانی حوالے سے استعمال کیا ہے ورنہ محسن کی آواز کی گونج اردو ادب میں سنائی دیتی ہے۔ محسن کی شاعری پر

فراز کے اثرات ہونے کا گمان بھی کیا جاتا ہے۔اس کی وجہ محسن اور فراز کی بچپنے کی رفاقت ہو سکتی ہے۔ اُن کی شاعری کے موضوعات میں جہاں احمد فراز کے موضوعات کا اشتراک ہے وہیں موضوعات میں اختلاف بھی موجود ہے۔اشتراک کی وجہ سمجھ میں آتی ہے۔ادب روحِ عصر ہوتا ہے۔ایک زمانے میں لکھی جانے والی تحریروں میں اِس زمانے کی روح غیر محسوس انداز میں شامل ہو جاتی ہے۔ جہاں تک موضوعات کے اختلاف کا تعلق ہے۔ محسن احسان متوازن مزاج ہیں۔ان کی شاعری میں ٹھہراؤ کی سی کیفیت ہے جب کہ احمد فراز کے لہجے میں تھوڑا تیکھا پن ہے۔احمد فراز انقلابی رویوں کے حامل ہیں۔

محسن احسان کی شاعری میں رُوحِ عصر کے ساتھ ساتھ علاقائی تہذیب و ثقافت کے اثرات بھی نمایاں ہیں۔ محسن احسان اپنی حیات کے حقوق سے بخوبی واقف ہے لیکن حیات کے حقوق کے لیے ذات کی نفی نہیں کرتا بلکہ دونوں کو ساتھ ملا کر چلتا ہے، یہی اُس کا نظریہ فن ہے۔ محسن احسان کے لہجے میں جارحیت نہیں وہ زمانے کے دکھوں کو برداشت کر کے دھیمے لہجے میں بیان کر دیتا ہے:

یہی مزاج ہے اپنا کسی کا دل نہ دُکھے
جدائیوں کو بھی چاہا ہے قربتوں کی طرح[۱۰]

محسن احسان نے قربتوں سے محبت کی ہے۔ جدائیوں کو صرف اس لیے چاہا ہے کہ جدائیوں کا دل نہ دُکھے۔اسی تجربے کو احمد فراز نے دوسرے زاویے سے پیش کیا ہے۔

قربتوں میں بھی جدائی کے زمانے مانگے
دل وہ بے مہر کہ رونے کے بہانے مانگے (دردِ آشوب، ص ۱۹)

یہاں قربتوں کی نسبت جدائی کو اہمیت دی گئی ہے یعنی جدائی سے محبت یا جدائی کی خواہش کا اظہار موجود ہے۔احمد فراز کے مضمون میں جو تیکھا پن ہے، وہ محسن احسان کے ہاں نہیں۔احمد فراز کے ہاں اذیت کوشی کا رویہ موجود ہے جو انھیں غالب کے مزاج کے قریب کر دیتا ہے یعنی دل کو ہر حال میں اذیت درکار ہے۔اقبال نے بھی اسی مضمون کو پیش کیا ہے۔ ''عالم سوز و ساز میں وصل سے بڑھ کر ہے فراق''۔فراز کے ہاں روایت کے پس منظر میں بات کی گئی ہے اور اذیت کوشی کے نظریے کی پیروی ہے۔یعنی جو لطف ''جدائی'' میں ہے وہ ''وصال'' میں نہیں۔

اب ایک اور پہلو سے موازنہ کرتے ہیں۔ محسن احسان نے زنداں سے رہائی کی خواہش یوں بیان کی ہے:

کون سی صبح رہائی کی خبر لائے گی

آنکھ روزن سے لگی ہے ترے زندانی کی[۱۱]

ترے زندانی کی آنکھ روزن سے لگی ہے جانے کون سی صبح رہائی کا پیغام لائے یعنی رہا ہونے کی خواہش میں شدتِ احساس موجود ہے۔ قیدی زنداں میں رہنا نہیں چاہتا، زنداں سے تنگ آچکا ہے اور زنداں سے ہر صورت بھاگنا چاہتا ہے۔ زنداں اُس کے لیے اذیت کا باعث ہے۔ اب یہی تجربہ فراز کے ہاں دیکھتے ہیں۔ فراز کی نظم ''پہلی آواز'':

اتنا سناٹا کہ جیسے ہو سکوتِ صحرا
ایسی تاریکی کہ آنکھوں نے دہائی دی ہے
جانے زنداں سے اِدھر کون سے منظر ہوں گے
مجھ کو دیوار ہی دیوار دکھائی دی ہے
دور اک فاختہ بولی ہے بہت دور کہیں
پہلی آواز محبت کی سنائی دی ہے

(بے آواز گلی کوچوں میں، ص ۴۵)

اِس نظم میں فراز نے پہلے قید کا منظر بیان کیا ہے کہ زنداں میں سکوتِ صحرا جیسا سناٹا ہے۔ جانے زنداں کے باہر کیا کیا خوب صورت مناظر ہوں گے۔ مجھے تو زنداں کی دیوار ہی ہر سو دکھائی دیتی ہے۔ دور اک فاختہ کے بولنے کی آواز آئی ہے۔ یہ آواز اس زنداں میں پہلی آواز ہے۔ یہ محبت کی آواز ہے۔ امن کی آواز ہے۔ غزل اور نظم کی اپنی اپنی ضرورتیں سہی لیکن احمد فراز نے یہاں زنداں سے اُکتاہٹ یا بھاگ نکلنے کی بات نہیں کی بلکہ زنداں میں وہ ایک اُمید کی کرن دیکھ رہے ہیں۔ انھیں زنداں سے اعتراض نہیں البتہ زنداں کے باہر کے مناظر سے دور ہونے کا دُکھ ضرور ہے۔

انسان تو ویسے بھی زندگی کے زندان میں قید ہے جس سے وہ اپنی مرضی سے بھاگ نہیں سکتا۔ اسی ''زنداں'' میں رہتے ہوئے وہ زمانے کے مناظر سے لطف اندوز ہونا چاہتا ہے۔ سناٹے کی کیفیت فاختہ کی آواز سے بیان کی گئی ہے کہ اگر زنداں میں معمولی سی اُمید بھی جاگے تو غنیمت ہے۔ گو محبت کم ملے، ملے ضرور۔ یہی زندگی کا فلسفہ ہے کہ انسان کو ہر حال میں زندہ رہنا چاہیے۔

''سناٹے'' کو ''سکوتِ صحرا'' کہنا، تاریکی دیکھ کر ''آنکھ کا دہائی دینا'' اور فاختہ کی آواز کو ''محبت کی پہلی آواز'' سے تشبیہ دینے سے جو امیجری پیدا ہوئی ہے۔ وہ نظم کے معنیاتی نظام میں تحرک کا کام دے رہی ہے۔ جہاں سناٹے کو سکوتِ صحرا سے ملانے میں خاموشی کا احساس دوگنا ہو رہا ہے وہیں خاموشی کی متحرک تصویر بھی بن رہی ہے۔ یہ تصویر اپنے وجود کا احساس دلا رہی ہے۔ یہی مضمون

آفرینی احمد فراز کو منفرد مقام پر فائز ہونے کا عندیہ دے رہی ہے۔

احمد ندیم قاسمی کا شمار بیسویں صدی کے اُن شعرا میں ہوتا ہے جو بیسویں صدی کے نصف اوّل میں سامنے آئے۔ احمد ندیم قاسمی نے تحریکِ آزادی میں بھی حصہ لیا اور پاکستان بنتے بھی دیکھا بلکہ ۱۳، اور ۱۴، اگست کی درمیانی شب جشنِ آزادی کے سلسلے میں ریڈیو پاکستان، پشاور سے احمد ندیم قاسمی کے تین قومی نغمے نشر ہوئے جن میں ایک نغمہ تھا: ''پاکستان بنانے والے، پاکستان مبارک'' [۱۲] جس زمانے میں احمد ندیم قاسمی نے شاعری کی ابتدا کی، اُن دنوں اقبال کی تحریک زوروں پر تھی۔ یوں کہہ لیجیے وہ عہدِ اقبال کا عہد تھا۔ اسی زمانے میں ترقی پسند تحریک بھی سامنے آ چکی تھی جو اشتراکی مقصدی نقطۂ نظر کی ترجمان تھی۔ اُردو شاعری میں اگر مقصدیت پر مبنی شاعری کی بات کریں تو اس نوع کی شاعری کا آغاز حالؔی نے کیا۔ حالؔی کے بعد اقبال نے مقصدیت کے نقطۂ نظر کو تقویت بخشی، پھر ترقی پسندوں نے اپنے انداز سے مقصدیت کا علَم بلند کیا۔ احمد ندیم قاسمی اوّلین ترقی پسند شعرا میں شمار کیے جاتے ہیں۔ قاسمی کا سب سے بڑا موضوع ''انسان'' ہے جسے وہ مذہب سے الگ نہیں سمجھتے اور نہ ہی ترقی پسندوں کی سی فکری معذوری کا شکار ہیں بلکہ قاسمی نے ''ابتدا ہی میں مذہب سے پیچھا چھڑانے کے سجاد ظہیری مطالبے پر اپنے صائب مؤقف کا واضح اور برملا اظہار کر دیا تھا کہ اس کا مذہب اُسے محنت کشوں اور زیردستوں کی حمایت سے نہیں روکتا۔'' [۱۳]

ندیؔم انسان کی عظمت کا بہت بڑا معترف ہے، وہ ساری کائنات کو انسان کے مغلوبات و مسخرات کا مجموعہ سمجھتا ہے۔ وہ شہنشاہی جاگیرداری، سرمایہ داری، جبر و ظلم اور استحصال کا سخت دشمن ہے۔'' [۱۴] ۱۹۳۶ء، ۱۹۳۷ء میں ندیؔم نے کم عمری میں نظم ''عزمِ نو'' لکھی جس میں چڑیوں کو کرگسوں سے لڑانے اور انسان کو آسمان پر بٹھانے کی بات کی گئی ہے۔ یہ وہ عہد ہے جب یہاں حکمران انگریز تھے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو انقلابی رویے اس کے مزاج کا حصہ تھے۔ اقبال کے بعد جن شعرا نے ہماری فکری تہذیبی روایت کی زیادہ سے زیادہ جہتوں کو اپنی شاعری میں سمویا، ان میں مجید امجد اور احمد ندیم قاسمی کے نام نہایت اہم ہیں۔ دونوں کا اسلوب الگ الگ سہی لیکن انھوں نے اقبال کی فکری روایت کے تسلسل میں روح اور مادے کا کُلی تصور پیش کیا ہے یعنی روح اور مادے کو وحدتِ فکر کے نقطۂ نظر سے دیکھا ہے۔

ندیم کی نظم و غزل دونوں ایک خاص نصب العین اور مقصد کو ساتھ لے کر چلتی ہیں: ''اصل

شاعر وہی ہیں جو زندگی کا ایک مستقل مقصد و نصب العین رکھتے ہیں۔ ندیم کا تعلق اسی زمرے سے ہے جن کے افراد پہلے بھی کم رہے اور آج بھی کم ہیں۔"[۱۵] احمد ندیم قاسمی کے موضوعات کا دائرہ وسیع ہے قاسمی کے ہاں جدت مختلف شکلوں میں سامنے آتی ہے۔ اُس کی نظم نگاری اور غزل گوئی یکساں فنی شعور کی عکاس ہیں۔ دونوں اصناف فنی حدود کو برقرار رکھتے ہوئے ایک دوسرے سے مستفید ہوتی ہیں۔ ندیم قاسمی کو زندگی کے حقائق کا گہرا احساس ہے۔ وہ اس احساس کو کسی مقام پر کم نہیں ہونے دیتا۔ وہ زندگی کے حقائق کو مدِ نظر رکھتے ہوئے نہ صرف زندگی کی تصویر کشی کرتا ہے بلکہ زندگی کی تفہیم کے لیے فکر و عمل کی دعوت بھی دیتا ہے۔ انسان اور انسانی زندگی اُس کی شاعری کا مرکزی نکتہ ہے۔ باقی تمام موضوعات اسی نکتے کے گرد گھومتے دکھائی دیتے ہیں۔ "ندیم کے اشعار میں زندگی اور مسائلِ زندگی کی بھرپور چوٹیں ہیں۔"[۱۶] اس کی شاعری میں زندگی کے خواب، زندگی کے دکھ، زندگی کی فتوحات، زندگی کی شکست و ریخت، غرضیکہ سبھی کچھ شامل ہے۔ اس کے کلام میں تشبیہات و استعارات کا عمدہ استعمال، اسلوب کی دلآویزی اور لفظوں کی در و بست، اُس کے نظریے سے ہم آہنگ ہے۔ اس کی شاعری میں منطق و جذبہ گھل مل کر سامنے آتے ہیں:

پلک پلک پہ جلائے ہیں اشکِ تر کے چراغ
بھڑک اُٹھے ہیں شبِ ہجر کی سحر کے چراغ (دشتِ وفا، ص ۸۰)

میں سمندر ہوں، جو کرتا نہیں توہینِ وفا
چاند کے ساتھ ہی ساحل سے اتر جاتا ہوں [۱۷]

شاید اِس دکھ سے اُجڑتی چلی جاتی ہے زمیں
اب تو انساں کا ستاروں پہ بسیرا ہو گا [۱۸]

اب کہ احساس کے خاور سے فروزاں ہے وجود
جھلملاتے نظر آتے ہیں سبھی لات و منات [۱۹]

جب ہم احمد فراز کا احمد ندیم قاسمی سے موازنہ کرتے ہیں تو اُن کے درمیان خاصے اشتراکات ملتے ہیں۔ پہلی تو نام ہی میں مناسبت موجود ہے۔ دوسرے دونوں ایک نظریے سے منسلک ہیں۔ دونوں علاقائی تقاضوں کے وجود کو تسلیم کرتے ہوئے پاکستانی ثقافت اور تشخص کے قائل ہیں۔ سقوطِ ڈھاکہ کا

سانحہ دونوں کی زندگی میں پیش آیا اور دونوں نے اِس دُکھ کو محسوس کرتے ہوئے شعری پیکر تراشے۔
احمد ندیم قاسمی اور احمد فراز، دونوں آمریت کے خلاف ہیں، اس مخالفت کے اثرات اُن کی شاعری میں دیکھے جاسکتے ہیں۔ احمد فراز کی نظم "محاصرہ" اس دعوے کی دلیل ہے۔ ندیم قاسمی کا شعر دیکھیے:

حکم ہے سچ بھی قرینے سے کہا جائے ندیم
زخم کو زخم نہیں پھول بتایا جائے (محیط، ص ۸۶)

احمد فراز اور احمد ندیم قاسمی دونوں انسان دوستی پر یقین رکھتے ہیں۔ احمد فراز فیض اور احمد ندیم قاسمی سے متاثر نظر آتے ہیں۔ فراز پر فیض کی نسبت قاسمی کے اثرات زیادہ ہیں۔

"فیض کی لسانی تشکیل "بھیگی ہے فیض رات غزل ابتدا کرو" کا عکس احمد فراز کے یہاں "غزل بہانہ کروں اور گنگناؤں اُسے" کی صورت ملتا ہے لیکن فیض کی جمالیاتی تراش کے بجائے احمد فراز نے ندیم کی شاعری میں منطقی وجذبی وجود کی ایک دوسرے سے گلے ملنے والی کیفیت کو زیادہ قبول کیا ہے۔ اس کے علاوہ ندیم کی طرح احمد فراز کی شاعری میں تیز سروں کی موسیقی نہیں، دھیمے سروں کا مدہم آہنگ ہے۔" [۴۰]

گو احمد فراز کافی حد تک ندیم سے متاثر نظر آتے ہیں لیکن کئی مقامات پر فراز کی انفرادیت اپنی جگہ قائم ہے۔

فراز نے اپنی غزل کو عصری تقاضوں کے مطابق ڈھالنے کی کوشش کی۔ عشق ومحبت کے رویوں کو زمانے کی آنکھ سے دیکھا، پرکھا اور شستہ وبرجستہ انداز سے بیان کیا۔

احمد فراز دیگر ترقی پسند ادبا کی طرح مصلحت کا شکار نہیں ہوئے جو بات کی کھل کر کی جس کی پاداش میں انھیں وطن بدر بھی ہونا پڑا۔ فراز کے شعر حقیقی صورتِ حال کی عکاسی کرتے ہیں۔ احمد فراز کی شاعری میں تجربہ اور مشاہدہ کی صداقت کے ساتھ ساتھ اظہار کا خلوص بھی شامل ہے۔

فیض احمد فیض کا شمار بیسویں صدی کے اہم ترین شعرا میں ہوتا ہے، فیض کو اپنی زندگی ہی میں بے پناہ شہرت اور مقبولیت نصیب ہوئی۔ فیض اعلا تعلیم یافتہ تھے۔ انھیں انگریزی ادب پر خوب دسترس تھی۔ اقبال کی طرح فیض بھی میر حسن کے شاگرد تھے۔ وہ یوسف سلیم چشتی سے بھی فیض یاب ہوئے۔ فیض احمد فیض اپنے نظریات کی پاداش میں جیل بھی گئے۔ ایک لحاظ سے اقبال اور فیض دونوں انقلابی نظریات رکھتے تھے۔ اقبال اسلامی انقلاب کے خواہاں تھے تو فیض مارکسی نظام چاہتے تھے۔

''اقبال اور فیض دونوں کا تصور تاریخ ایک ہے۔ دونوں کا تہذیبی شعور ایک ہے۔
دونوں ایک ہی شعری روایت کے امین ہیں اور دونوں کے ہاں ایک ہی شعری وراثت
کا احساس شدید بھی اور جدید بھی ہے۔''[۲۱]

سب کچھ ایک ہونے کے باوجود نظریات الگ الگ تھے۔ ایک اور اہم بات کہ اقبال کے کچھ کچھ اثرات فیض پر یوں بھی پڑے کہ جب فیض نے شعر کہنا شروع کیا تو اقبال کی تحریک زوروں پر تھی۔ وہ عہد اقبال کا عہد تھا۔ اس عہد میں اقبال کے ساتھ رومانیت بھی اپنا رنگ دکھا رہی تھی۔ اس وقت رومانیت کے زیرِ اثر اختر شیرانی، جوش ملیح آبادی، یوسف ظفر، احسان دانش وغیرہ اہم کردار ادا کر رہے تھے۔ دوسری طرف پہلی جنگ کے خاتمے پر لینن اور مارکسزم کی نظریاتی ساکھ بھی آہستہ آہستہ بیٹھ رہی تھی جو بعد میں ترقی پسند تحریک کی صورت میں نمودار ہوئی۔ امرتسر میں فیض نے صاحب زادہ محمود الظفر اور اُن کی اہلیہ رشید جہاں کے نظریات سے متاثر ہو کر مارکسزم کا مطالعہ کیا۔ یہی وجہ ہے کہ جب ترقی پسند تحریک کا باقاعدہ آغاز ہوا تو فیض اس کے ابتدائی ارکان میں شامل تھے۔ فیض کی ابتدائی دور کی شاعری پر رومانیت کے اثرات زیادہ ہیں۔ نقشِ فریادی کے پہلے حصے کی تقریباً تمام نظمیں جنسی محبت کا اظہاریہ ہیں۔ یہ نظمیں ان کی جوانی کے دور کی ہیں۔ اس دور میں ان کے نزدیک جنسی محبت ہی ہمہ گیر جذبہ تھی۔ بعد میں آہستہ آہستہ یہ رجحان تبدیل ہوا۔ بعد میں فیض ارتقائی منازل طے کرتے نظر آتے ہیں: ''اس ارتقا کی پہلی کڑی ''نقشِ فریادی'' کے دوسرے حصے میں شامل منظومات و غزلیات ہیں۔ اس سلسلے کی دوسری کڑی ''دستِ صبا'' اور ''زندان نامہ'' اور تیسری کڑی ''دستِ تہِ سنگ'' ہے۔''[۲۲]

فیض کا یہ ارتقائی سفر انھیں کوئے یار سے سوئے دار لے گیا جس کے نتیجے میں ''مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ'' جیسی نظمیں سامنے آئیں۔ اس نظم میں اُن کے نظریاتی ارتقا کی داستان پوشیدہ ہے جہاں فیض کی نظمیں اُن کے فکری دھاگے میں پروئے ہوئے موتیوں کی مانند ہیں وہیں ان کی غزلیں کلاسیکی رنگ کے جواہر پاروں سے مزین ہیں۔ ''انھوں نے کلاسیکی اصطلاحاتی الفاظ کو دوبارہ زندہ کیا اور انھیں غزل میں مقبول کیا ورنہ فیض کے زمانے میں یہ سب خوب صورت الفاظ یا تو ترک ہو چکے تھے یا اپنے معنی کھو چکے تھے۔''[۲۳] فیض نے اُن کو نئی معنویت بخشی۔ گو فیض نے اُردو شاعری میں نئے الفاظ کا اضافہ نہیں کیا لیکن ایسا پیرایۂ اظہار ضرور اختیار کیا کہ صدیوں پر

محیط پرانے الفاظ نئی معنویت میں استعمال ہونے لگے۔ گویا فیض نے پرانے الفاظ میں نئی روح پھونک دی جو لفظ کلیشے کی صورت اختیار کر چکے تھے۔ وہ نئی معنویت میں تر و تازہ محسوس ہونے لگے۔ فیض کی لفظیات کلاسیکی روایت سے جڑی ہوئی ہیں لیکن فیض کے تخلیقی لمس کے فیض سے اُن میں جدت و ندرت پیدا ہو گئی۔ فیض احمد فیض کی شاعری خصوصاً غزل کا امتیاز یہ ہے کہ فیض نے عشقیہ علامتوں کو سیاسی معنوں میں استعمال کر کے معنیات کا نیا نظام پیش کیا۔

فیض احمد فیض اور احمد فراز میں بہت سی باتیں مشترک ہیں۔ اُن کا نظریہ ایک ہے۔ اُن کے عہد کے سیاسی و سماجی رویے ایک سے ہیں، دونوں کی شعری روایت ایک ہے۔ دونوں کے یہاں جدید شعری رویوں کی بازگشت ملتی ہے۔ دونوں آمریت گزیدہ ہیں۔ دونوں اپنے اپنے مقام پر اصول پسندی اور انا پرستی ایسی صفات سے متصف ہیں۔ دونوں کی شاعری رومانوی رویوں سے لبریز ہے۔ دونوں اُردو اور فارسی روایت سے گہرا شغف رکھتے ہیں۔ اسی طرح دونوں میں افتراقات یا اختلافی صورتیں بھی موجود ہیں۔ فیض کی مادری زبان پنجابی ہے تو فراز کی ہندکو اور پشتو بنتی ہے۔ فیض انگریزی زبان سے زیادہ متاثر ہیں تو فراز فارسی سے۔ فیض کا مزاج دھیما ہے اور فراز تیز مزاج کے حامل ہیں۔

فیض کلاسیکی روایت میں مرزا رفیع سودا، غالب اور مصحفی سے متاثر ہیں۔ فراز کلاسیکی روایت کی پاسداری کے ساتھ ساتھ خود فیض کو بھی پسند کرتے ہیں بلکہ ان کی شعری تربیت میں کسی حد تک فیض کا ہاتھ بھی ہے۔

فیض و فراز میں بہت سی مماثلتیں ہیں۔ اشتراکات و افتراکات ہیں۔ بہت سے مقامات پر فیض کا پلڑا بھاری ہے لیکن زبان و بیان کے نقطہ نظر سے پرکھا جائے تو فراز ایک قدم بلندی پر نظر آتے ہیں۔ اس کی بنیادی وجہ دونوں کی ذہنی و علمی تربیت ہے۔ فیض کی ذہنی و علمی تربیت میں اردو فارسی کی نسبت پنجابی اور انگریزی کے اثرات زیادہ ہیں۔ ان میں سے بھی انگریزی کا اثر زیادہ ہے۔ فراز کی علمی تربیت میں پشتو، اردو کے ساتھ فارسی کے اثرات زیادہ ہیں۔ فراز کی تربیت کے پس منظر میں فارسی کی مضبوط روایت موجود ہے جس میں اس کے گھریلو ماحول کا بھی بڑا دخل ہے۔ ان کے والد آغا محمد برق کوہاٹی فارسی کے عمدہ شاعر تھے۔ لفظ سازی تراکیب سازی میں جو ملکہ فراز کو حاصل ہے، وہ فیض کو نہیں۔ فیض جب انگریزی ترجمہ کر کے لفظ اُردو میں لاتے ہیں تو بات کا لطف نہیں رہتا۔ لفظ تو ہوتا ہے لیکن اُس کے پیچھے فارسی زبان کا پس منظر غائب ہو جاتا ہے۔ فراز کے ہاں یہ سقم نہیں۔

فراز کے ہاں لفظ، زبان و بیاں کے پورے رچاؤ کے ساتھ زیبِ قرطاس ہوتا ہے۔

رشید حسن خاں نے اپنے ایک مضمون ''دستِ صبا'' پر ایک نظر'' [۲۴] میں فیض احمد فیض کی بہت سی لغزشوں کا ذکر کیا ہے جس میں سے چند آپ کے سامنے رکھتا ہوں، مثلاً:

یہ شام و سحر یہ شمس و قمر یہ اختر و کوکب اپنے ہیں
یہ لوح و قلم، یہ طبل و علم، یہ مال و حشم سب اپنے ہیں [۲۵]

اس میں دو دو مختلف معنی والے الفاظ بہ ترکیب عطفی استعمال ہوئے ہیں اس لیے تناسب کلام اس بات کا متقاضی ہے کہ جیسے دوسرے مرکب عطفی مختلف معنی دے رہے ہیں۔ ''اختر و کوکب'' میں وہ صورت موجود نہیں، یہ دونوں مرادف ہیں۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ ان میں سے کچھ لفظ نکال کر اُس کی جگہ کوئی دوسرا مختلف المعنی لفظ لایا جائے۔ اس شعر میں دوسرا اعتراض ردیف پر کیا گیا ہے کہ ''مال و حشم سب اپنے ہیں'' کے بجائے ''مال و حشم سب اپنا ہے'' ہونا چاہیے، بات بالکل درست ہے۔ ایک اور مصرع دیکھیے:

''ذرا صیقل تو ہو لے تشنگی بادہ گساروں کی''
(نسخہ ہائے وفا، ص ۱۳۰)

تشنگی کی شدت میں اضافہ ظاہر کرنے کے لیے صیقل ہونا کا استعمال کرنا، تخیل کی بے راہ روی ہے۔ تشنگی ایک کیفیت ہے جس کے صیقل ہونے کی بات نہ صرف محلِ نظر ہے بلکہ روزمرہ کے بھی خلاف ہے۔ ایک اور شعر دیکھیے:

سبز گوشوں میں نیل گوں سائے
لہلہاتے ہیں جس طرح دل میں
موجِ دردِ فراقِ یار آئے
(نسخہ ہائے وفا، ص ۱۸۰)

سائے کا لہلہانا اُردو کا اندازِ بیان نہیں لگتا، کسی اور زبان کا ہو سکتا ہے۔ لہلہانے کے ساتھ سرسبز ہونے کا تصور موجود ہے۔ سایہ تو سبز نہیں ہوتا، پھر لہلہانا کیا ''سبز گوشوں'' میں بھی یہی صورت موجود ہے، دیکھیے:

ان میں لہو ہمارا جلا ہو کہ جان و مال
محفل میں کچھ چراغ فروزاں ہوئے تو ہیں (نسخہ ہائے وفا، ص ۶۴)

چراغ میں تیل جلتا ہے۔ لہو کو تیل تصور کر لیا جائے تو تیل کی جگہ لہو بھی جل سکتا ہے۔ یہاں تک بات سمجھ میں آتی ہے، ''جان و مال'' کا جلنا عجیب ہے۔

موتی ہو کہ شیشہ جام کہ دُر
جو ٹوٹ گیا سو ٹوٹ گیا (نسخہ ہائے وفا، ص۱۶۶)

''موتی'' اور ''دُر'' کے ایک ہی معنی ہیں۔ یہاں ''دُر'' نہ جانے کس حساب میں استعمال ہوا ہے۔

الغرض رشید حسن خاں نے زبان و بیاں کی اور بھی بہت سی غلطیاں نکالی ہیں لیکن کہیں کہیں اعتراضات بے معنی سے بھی لگتے ہیں، مثلاً:

''ساغرِ ناب میں آنسو بھی ڈھلک جاتے ہیں''
(نسخہ ہائے وفا، ص۱۰۹)

''ساغرناب'' پر یہ اعتراض کیا گیا ہے کہ ''ناب'' کے معنی فارسی میں ''خالص'' کے ہیں اور یہ عموماً شراب اور خون کے لیے بطور صفت لایا جاتا ہے، یہاں ''شراب'' کے معنی میں کیوں لایا گیا ہے۔ میرے خیال میں یہاں ''مجاز مرسل'' کا قرینہ موجود ہے۔ ظرف بول کر مظروف مراد لیا گیا ہے جو درست ہے یعنی خالص ساغر کہہ کر مراد ''خالص شراب'' لی گئی ہے، البتہ اِس بند کے مصرعے: ''مطلق الحکم ہے شیرازۂ اسباب ابھی'' پر بے معنی ہونے کا اعتراض درست لگتا ہے۔

یہ تمام اعتراضات زبان و بیان کے حوالے سے ہیں اور اِن میں سے ایک ادھ کے سوا سب درست بھی ہیں جب ہم احمد فراز کو پڑھتے ہیں تو اُس کے یہاں ایسے سُقم بالکل نہیں ملتے یا بہت کم ملتے ہیں۔ درست تلازمات کی چند مثالیں دیکھیے۔ فراز کی نظم ''ایک منظر'' سے مثال:

چادرِ گل سے سجائے ہوئے اعلام لیے!
(تنہا تنہا، ص۱۰۳)

چادر کی مناسبت سے اعلام کا استعمال برمحل ہے۔

چلمنیں کانپتی بانہوں کے سہارے اُٹھیں
(تنہا تنہا، ص۱۰۳)

بانہوں کے سہارے چلمنوں کا اُٹھنا برمحل ہے۔

ظلمات کو موجِ نور کیسے سمجھیں
(تنہا تنہا، ص۱۰۴)

ظلمات کی مناسبت سے موجِ نور کا استعمال فراز کی زبان شناسی کا نمونہ ہے اور ''موجِ نور'' کی ترکیب فارسی ترکیب سازی کے اصولوں کے عین مطابق ہے۔ یہ جن معنوں میں استعمال ہوئی ہے، اس میں کوئی ابہام کی صورت پیدا نہیں ہو رہی یعنی اندھیروں کو نور کی لہر یا موج کیسے سمجھا جائے۔ فیض اور فراز اپنے اپنے مقام پر دونوں بڑے شاعر ہیں۔ فیض نے اُردو ادب کو جو عزت و توقیر بخشی، اُس سے انکار ممکن نہیں۔ لفظ کو نئے معانی دیے۔ نظریے کو محبت کے لمس سے دلکش بنا دیا۔ فراز نے بھی اپنے کاٹ دار اور شوخ لہجے سے عمدہ شعری پیکر تراشے۔ جہاں تک زبان و بیان کا تعلق ہے، فراز کے ہاں بلاشبہ زبان و بیان کے حوالے سے فیض کی نسبت زیادہ پختگی ہے۔ ایک اور پہلو بھی فراز کو فیض سے منفرد کرتا ہے۔ فیض دنیا بھر کے مظلومین کی آواز بنے لیکن انھیں کشمیر کا دُکھ نظر نہ آیا جب کہ فراز نے فیض کے نظریے سے وابستگی کے باوجود کشمیر پر نظمیں لکھیں۔ انسانیت کا سچا دکھ محسوس کیا، تعصب سے کام نہیں لیا۔

قتیل شفائی توانا لہجے کا شاعر ہے۔ قتیل کی غزل میں رنگ و آہنگ کے بے پناہ قرینے موجود ہیں۔ قتیل نے فلمی گیت نگاری میں بھی نام پیدا کیا۔ گیت کومل جذبات و احساسات کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ ''گیت مزاجاً نسوانیت کے غنائی اظہار کی ایک صورت ہے۔ ثقافتی لحاظ سے زمین سے اس کا نہایت گہرا تعلق ہے۔'' [۲۶] قتیل شفائی نے میدان گیت میں بھی اپنے تخلیقی جوہر خوب دکھائے۔ قتیل غزل میں فکر و فلسفہ کی گتھیاں نہیں سلجھاتے بلکہ ان کے ہاں بات کو واضح اور ڈریکٹ کرنے کا انداز موجود ہے۔ قتیل کیفیات کا شاعر ہے اس لیے قتیل کی شاعری رنگا رنگ ہونے کے باوجود یک رنگ ہے۔ قتیل کی غزل نظم کی نسبت زیادہ اپنی موسیقیت اور نغمگیت کے اعتبار سے مقبول رہی ہے۔

قتیل کی شاعری میں ایک خاص خوبی یہ ہے کہ گو وہ رومان پسند شاعر ہے لیکن اس کی شاعری اپنے معروضی حالات سے بے خبر نہیں۔ اس کی جرأت زیتی معروضی حالات سے ہے۔ انھوں نے شعوری طور پر ہندی لفظیات کو برتا ہے کیونکہ گیت کا تعلق اسی دھرتی سے ہے۔ ترقی پسندیت کے زیرِ اثر اُن کے ہاں باغیانہ لہجے کی بازگشت بھی سنائی دیتی ہے لیکن لہجے میں بانکپن اور شائستگی کا عنصر برقرار رہتا ہے:

یارو! کسی قاتل سے کبھی پیار نہ مانگو
اپنے ہی گلے کے لیے تلوار نہ مانگو [۲۷]

قتیل کے لہجے میں اُکتاہٹ نہیں، ثقالت نہیں، تلخی نہیں۔ اُس کے ہاں اجتماعی احساس اور انفرادی درد کی کسک موجود ہے۔ اُن کی غزل پڑھ کے روایت شکنی کا احساس ہوتا ہے۔ یہی احساس اُن کی مقبولیت کا باعث ہوا۔ قتیل کے ہاں لفظیات کا ایک ذخیرہ ہے، جن میں لوچ، درد اور موسیقیت پائی جاتی ہے۔

یوں مجھ میں ترے لمس کا احساس رچا ہے	اپنے ہی بدن سے تری آجاتی ہے خوشبو
یہ معجزہ بھی محبت کبھی دکھائے مجھے	کہ سنگ تجھ پہ گرے اور زخم آئے مجھے [۲۸]

قتیل کی شاعری میں، وسعت، گہرائی، سکوت، آہنگ کے ساتھ ساتھ دھرتی کی بھینی بھینی سی خوشبو کا احساس بھی ہوتا ہے:

''قتیل حقیقت کے اظہار میں مبالغہ نہیں برتتا بلکہ صداقت کے اظہار میں خلوص برتتا ہے اور صداقت کی جارحیت سے مقدس جارحیت اور کیا ہوگی؟'' [۲۹]

وہ صداقت کا بیان جارحانہ انداز میں کرتے ہیں، لطف تب ہے کہ لمحہ تخلیق کی صداقت شعر کے پیرائے میں مکمل طور پر وارد ہو جائے۔ یہ خوبی قتیل شفائی کی شاعری میں موجود ہے۔

احمد فراز اور قتیل شفائی میں رومانوی طرزِ احساس مشترک ہے۔ احمد فراز کی شاعری میں ترقی پسند رُجحانات کھل کر سامنے آئے ہیں کیونکہ وہ اسی نظریہ سے وابستہ ہیں۔ قتیل شفائی کے ہاں یہ رویہ قدرے دبا دبا سا ہے البتہ جہاں رومانوی طرزِ احساس کی بات ہے، وہاں قتیل شفائی نے بھرپور حصہ ڈالا ہے۔ قتیل شفائی کی شاعری معروضیت سے خالی نہیں لیکن احمد فراز نے جس قدر اس نقطہ نظر کو بیان کیا ہے۔ وہ فراز کا حصہ ہے۔ فراز کا لہجہ نکھرا نکھرا اور دل آویز ہے:

یوں زخم نمائی کا ارادہ بھی نہیں تھا	وحشت تھی مگر چاک لبادہ بھی نہیں تھا
خلعت کے لیے قیمت جاں یوں بھی بہت تھی	پھر اتنا دلآویز لبادہ بھی نہیں تھا

(پس انداز موسم، ص ۴۴)

قیوم نظر۔۔ ''کے بارے میں عام طور پر یہی خیال کیا جاتا ہے کہ اس نے فطرت کو موضوع بنایا ہے۔ اس غلط فہمی کا شاید یہ سبب ہے کہ قیوم نظر کی تقریباً ہر نظم کا آغاز فطرت کے کسی نہ کسی پہلو، مظہر یا منظر کے حوالے سے ہوتا ہے۔ [۳۰] اس کے علاوہ اس بات کے پھیلاؤ میں یہ نقطہ بھی پوشیدہ ہے کہ قیوم نظر کی بیشتر نظموں کے عنوانات بھی یہی تاثر پیدا کرتے ہیں۔ اصل بات یہ ہے کہ اس کی

نظموں میں واردات قلبی اور فکری زاویے گھل مل کر سامنے آتے ہیں۔ موضوع اور معروض یکجا ہو جاتے ہیں۔ وہ اپنے جذبات و احساسات کے اظہار کے لیے خارجی مناظر کا سیاق و سباق استعمال کرتا ہے۔ وہ فطرت کی جزئیات میں کھونے کے بجائے اچانک کسی نفسیاتی پہلو یا فلسفیانہ موضوعات کی طرف پلٹ جاتا ہے۔ قیوم نظر فکر وادراک کی ترسیل کے لیے فطرت کا سہارا لیتا ہے۔ عشق و محبت کے جذبات، حسن و عشق کی کیفیات قیوم نظر کی نظموں کا خاصا ہے۔ نظم "برسات کی رات" سے دو چھوٹے چھوٹے بند ملاحظہ ہوں:

کالی کالی بہت ہی کالی　　　بے ربط مگر جواں حسینہ
کیا رکھتی ہے زیست کا قرینہ　　/　　ہلنے لگے اِس کے سرگیں لب
دانتوں کی لکیر ہے درخشاں
یا روحِ بہار ہے پرافشاں (قندیل، ص۲۶)

قیوم نظر کی نظموں کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ اُن میں امیجر سے بڑا کام لیا گیا ہے جس کی بنا پر نظموں میں اختصار اور جامعیت ایسی خوبیاں پیدا ہو گئی ہیں۔ قیوم نظر شاعری میں کسی منصوبہ بندی کو اہمیت نہیں دیتا یعنی جس لمحے جو محسوس کرتا ہے، بیان کر دیتا ہے۔ وہ کسی ایک عقیدے کا معتقد نہیں اس لیے وہ ترقی پسند تحریک کے نظریات سے اختلاف رکھتا تھا۔ ترقی پسند تحریک کا بنیادی نقطۂ نظر یہ تھا کہ شاعر مخصوص نظریے کی پیروی کرے۔ قیوم نظر کو اِس بات سے ادبی تحفظات تھے۔ وہ تخلیقی لمحے پر نظریات کی پابندیوں کا قائل نہیں۔ قیوم نظر کی شاعری میں عشق سے ناکامی اور لاحاصلی کے دُکھ کی کیفیات تو مل جاتی ہیں لیکن اِن صدمات پر رونے دھونے اور آہ وزاری کرنے کے رویے نہیں ملتے۔

قیوم نظر کی شاعری عام طور پر تو سیاست گریز رویوں کی حامل ہے تاہم اِس بات میں مکمل صداقت نہیں اس کی کچھ نظموں میں سیاست کا پہلو بھی مل جاتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ چشم بینا شاعر مکمل طور پر معروضی حالات سے نظریں نہیں چرا سکتا۔ بہر حال زندگی کے تلخ حقائق اپنا وجود رکھتے ہیں۔ مثلاً اُن کی کتاب "قندیل" میں ایک نظم "اپنی کہانی" کے عنوان سے درج ہے۔ اس نظم میں قیوم نظر نے علامتی انداز میں پنجرے میں قید شیر کے ذریعے متحدہ ہندوستان کی محکومی کو ظاہر کیا ہے جس سے جذبۂ آزادی کی طرف اشارے بھی ملتے ہیں۔

اس کی نظموں میں کہیں کہیں وضاحتی انداز بھی ملتا ہے جس سے نظموں کی ادبی شان ذرا

مجروح ہوئی ہے۔ زبان کے حوالے سے دیکھیں تو معتدل زبان ملتی ہے۔ فارسی اور ہندی میں سے کوئی بھی غالب نہیں بلکہ توازن برقرار ہے۔ اکثر شعرا کے ہاں فارسی کا غلبہ نظر آتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ جدید نظم کا غالب رُجحان اشاریت پسندی کی طرف ہے۔ قیوم نظر کی انفرادیت یہ ہے کہ وہ علامت کا استعمال نہایت سلیقے اور قرینے سے کرتے ہیں جن سے میراجی کی طرح سنجیدگی یا ابہام نہیں پایا جاتا اور نہ ہی راشد کی طرح اشکال کی صورت پیدا ہوتی ہے البتہ اتنی بات ضرور ہے کہ اُن کی نظموں کی تفہیم کے لیے پختہ شعری ذوق درکار ہے۔ ''شعری ذوق کے بغیر قیوم نظر کی نظم ادراک کے دائرے میں نہیں آتی۔[۳۱]

اب احمد فراز کی شاعری پر جب ہم نظر ڈالتے ہیں تو احمد فراز کی نظموں میں استحصالی معاشرے کے خلاف بغاوت کا عنصر ملتا ہے۔'' اسے پتا ہے کہ بڑے بڑے ایوانوں میں رہنے والے چند لوگ زمین پر رینگنے والی مخلوق کا رزق ہڑپ کر جاتے ہیں اور مظلوم و مقہور مخلوق کشکول لیے بھٹکتی رہتی ہے۔ وہ اپنی شاعری کے ذریعے حریت پسندی کے جذبے کو تحریک دیتا ہے:

فراز کی بغاوت، کج کلاہوں، مذہب فروشوں اور مصلحت کیش رویوں کے خلاف ہے جن کا وہ ہر قیمت پر ڈٹ کر مقابلہ کرتا ہے۔ فراز محض نظریاتی بغاوت کا قائل نہیں بلکہ عملی طور پر بھی فراز کی زندگی میں واقعات موجود ہیں۔ اُن کی نظم ''محاصرہ'' دیکھیے جس میں ایک آمر کو للکارا گیا ہے۔ اس للکار میں محض نعرہ نہیں بلکہ شعریت کا وصف بھی موجود ہے:

وہ برق لہر بجھا دی گئی ہے جس کی تپش	وجودِ خاک میں آتش فشاں جگاتی تھی
بجھا دیا گیا بارود اُس کے پانی میں	وہ جوئے آب جو میری گلی کو آتی تھی

(بے آواز گلی کوچوں میں، ص ۱۱۹)

فراز کی شاعری معروضی حالات کی عکاس بھی ہے اور انسانی جذبات و احساسات کی ترجمان بھی۔ فراز کی شاعری پر فارسیت کے اثرات زیادہ ہیں جن کی وجہ سے لفظ سازی کا عمدہ معیار قائم ہوا ہے۔ قیوم نظر نے فطرت کے ذریعے اپنی فکر کی ترسیل کی ہے اور امیجز سے کام لیا ہے۔ فراز نے معروضی موضوعات پر انسانی نفسیات کے تناظر میں بات کی ہے اور انسان کی زندگی کو موضوع بنایا ہے۔ ایک اوسط درجے کا قاری بھی فراز کی فکر سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ قیوم نظر کی شعری تفہیم کے لیے اعلا درجے کا ذوق درکار ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فراز اپنے زمانے میں مقبول ترین شاعر کے طور پر سامنے آیا۔ فراز کا لہجہ دبنگ ہے۔ اظہار میں جرأت ہے۔ شاعری میں خلوص کی حدت

ہے۔ نظموں کے حوالے سے سب سے اہم بات یہ ہے کہ اُس کی نظموں کا آہنگ معنی و مفہوم کے مطابق اُتار چڑھاؤ یا زیر و بم اختیار کرتا ہے۔ فراز لفظ شناس ہے۔ ہر لفظ کو اس کے درست مقام پر استعمال کرتا ہے۔ جہاں لفظ نہ صرف معنی دیتا ہے بلکہ معنی جمالیاتی حسن سے مزین ہو کر اذہان کو معطر کر دیتا ہے۔ یہ خوبیاں اسے ہم عصر شعرا سے منفرد کرتی ہیں۔

منیر نیازی بیسویں صدی کی آخری پانچ دہائیوں میں اہم ترین آواز بن کر سامنے آئے۔ منیر نیازی کی شاعری حقیقت اور حیرت کے اتصال سے جنم لیتی ہے۔ شاعری کے لیے عموماً خارجی علوم مشاہدات اور تجربات کو کام میں لایا جاتا ہے۔ لیکن اس سب کچھ کے علاوہ اور بھی بہت کچھ کرنے کی ضرورت ہوتی ہے۔ شاعر کو ایسی ہی دنیاؤں کا سفر کرنا پڑتا ہے جو اَن دیکھی ہوتی ہیں۔ منیر نیازی میں یہ خوبی ہے کہ وہ حقیقت کی دنیا سے اوپر اٹھ کر جہانِ حیرت میں قدم رکھتا ہے۔ حیرتیں کائنات کی وسعت میں اس قدر پھیلی ہوئی ہیں کہ ان کی تسخیر کا سفر صدیوں بلکہ رہتی دنیا تک جاری رہے گا۔ منیر نیازی معروضیت سے کام نہیں لیتا۔ اس کے ہاں جسم و روح کا ٹکراؤ نہیں ملتا۔ وہ بعض اوقات شاعری میں مافوق الخیال پیکر تراشی کرتا ہے۔ اس کی شاعری میں بھوت چڑیل، سانپ وغیرہ کی علامات اسی بات کی دلیل ہیں۔ وہ تصورات کی ایسی تجسیم کاری کرتا ہے کہ نہ ہونے میں بھی ہونے کا احساس ہونے لگتا ہے۔ ''منیر نیازی کے مسائل، اس کی تصویروں سے اور اس کی تصویریں، اس کے مسائل سے مربوط ہیں۔'' [۳۲] اُسے وہاں دشتِ حیرت کا حسن دکھائی دیتا ہے۔ اسے قمر چشمِ سیر بیں نظر آتا ہے اور زمین دور سے تارے کی مانند دکھائی دیتی ہے۔

ویرانی، سناٹا، خوف، خزاں، چاند، بادل، ہوا جیسی علامات کے ذریعے وہ حسنِ فطرت کا اظہار کرتا ہے۔ لفظیات کے حوالے سے وہ لفظوں کی توڑ پھوڑ نہیں کرتا، نہ ہی پرانے خیالات کو نئے پیرائے میں بیان کرتا ہے۔ لفظ کے معنی بدل دیتا ہے اور خیالات کی نئی دنیائیں بساتا ہے۔ منیر نیازی کے ہاں ہندی تہذیب کے اثرات بھی خوبصورتی سے ظاہر ہوئے ہیں۔ اکھیمان، اپدیش، من مورکھ، آتما کا روگ ایسی لفظیات کا پورے رچاؤ سے استعمال صدیوں پر پھیلی ہندی تہذیب اور اپنی دھرتی سے مضبوط جڑت کا آئینہ دار ہے۔

احمد فراز اور منیر نیازی میں اُردو، فارسی اور ہندی الفاظ کے استعمال میں اشتراک پایا جاتا ہے تاہم احمد فراز کا غالب رجحان فارسی زبان کی طرف ہے۔ دونوں بڑے شاعر ہیں۔ دونوں کے

ہاں زبان و بیان اور تراکیب سازی کے عمدہ نمونے ملتے ہیں البتہ فارسی زبان کے زیرِ اثر احمد فراز کی شاعری میں تراکیب سازی کا عمل زیادہ ملتا ہے۔

احمد فراز ایک خاص نظریے کے پابند تھے۔ انھوں نے مزاحمت اور رومان کو ملا کر اپنی نظریاتی ساکھ کا ثبوت دیا۔ فراز کی نظم ''طلسم ہوشربا'' ہی دیکھ لیں دیومالائی اور اساطیری انداز کے باوجود ان کے نظریے سے ہم آہنگ ہے۔ اِس نظم میں فراز نے تمثیلی اور ڈرامائی انداز اپناتے ہوئے دولت کے پجاری فرد کی داستانِ ہوس بیان کر دی ہے کہ دولت پرست استحصالی طبقہ کس طرح دولت حاصل کرتا ہے اور دولت کے حصول کے بعد کس قدر عیش و عشرت میں مگن ہو جاتا ہے۔ احمد فراز کے تخیلاتی سفر میں بھی معروضیت موجود ہے جب کہ منیر نیازی کی کل تخیلاتی دنیا محض تصوراتی و تخیلاتی آفاق کی تلاش تک محدود ہے۔ بات یہیں نہیں رکتی، یہ فرق دونوں شعرا کے ہاں لفظ سازی اور بیان و بدیع کے استعمال میں بھی نظر آتا ہے۔ دونوں کے یہاں بیان و بدیع کے عمدہ نمونے ملتے ہیں لیکن فراز ہر مقام پر اپنے نظریے سے جڑے محسوس ہوتے ہیں۔ دونوں شعرا کے یہاں صنائع بدائع کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

صنعتِ تجنیسِ مذیل

منیر نیازی:

عجب رنگ رنگیں قباؤں میں تھے
دل و جاں جیسے بلاؤں میں تھے [۳۳]

احمد فراز:

گل بھی گلشن میں کہاں غنچہ دہن تم جیسے
کوئی کس منہ سے کرے تم سے سخن تم جیسے (غزل بہانہ کروں، ص ۱۲۱)

صنعتِ تضاد

منیر نیازی:

خوں رُلاتی ہے مجھے اک اجنبی چہرے کی یاد
رات دن رہتا ہے آنکھوں میں وہی لعلِ یمن

کلیاتِ منیر (دشمنوں کے درمیان شام، ص ۴۵)

احمد فراز:

تیرے قریب آ کے بڑی اُلجھنوں میں ہوں
میں دشمنوں میں ہوں کہ ترے دوستوں میں ہوں (نایافت، ص ۲۴)

صنعتِ مراعاۃ النظیر

منیر نیازی:

ہری ٹہنیوں کے نگر پر گئے
ہوا کے پرندے شجر پر گئے

کلیاتِ منیر (دشمنوں کے درمیان شام، ص ۶۰)

احمد فراز:

باغبانوں کو عجب رنج سے تکتے ہیں گلاب
گل فروش آج بہت جمع ہیں گلزار کے بیچ

(بے آواز گلی کوچوں میں، ص ۶۱)

درج بالا مثالوں پر غور کیا جائے تو منیر نیازی اور احمد فراز نے جہاں فنکارانہ اندازِ بیاں کا ثبوت دیا ہے، وہیں ان کے اندر ایک مماثلت موجود ہے۔ وہ مماثلت فکری تضاد کی ہو یا ذہنی اشتراک کی، انہیں قریب ضرور لاتی ہے۔

منیر نیازی اور احمد فراز کے نظریات میں مغائرت ہے لیکن امیجری اور محاکات نگاری کی صورت میں مماثلت بھی ملتی ہے۔ یہ مماثلت فکری اجنبیت کا شاخسانہ بھی ہے۔ منیر نیازی کی شاعری میں جسم و روح کا ٹکراؤ نہیں ملتا بلکہ امیجری کے ایسے نمونے ملتے ہیں جن کا معروضیت سے بہت کم تعلق ہوتا ہے۔ منیر کے برعکس احمد فراز کی امیجری معروضیت کے رنگوں میں رنگی ہوئی ہے۔ ان کی نظم "طلسمِ ہوش ربا" کی مثال سامنے ہے جس میں معروضیت امیجری کے پردے سے ظاہر ہوتی ہے۔

شہزاد احمد کی شاعری انسانی فطرت کے رنگوں سے مزین ہے۔ اس کے ہاں چونکا دینے کی کیفیت ضرور ہے لیکن یہ کیفیت سنسنی خیزی تک نہیں پہنچتی۔ وہ انسانی فطرت کے ہنگامی اور جذباتی نوعیت کے معاملات سے کوسوں دور ہے۔ ایسے جذبات کے اظہار کے لیے وہ نیم فلسفیانہ انداز اختیار کرتے ہوئے کیفیات کی تجسیم کاری کرتا ہے:

چپ کے عالم میں وہ تصویر سی صورت اس کی — بولتی ہے تو بدل جاتی ہے رنگت اس کی
سیڑھیاں چڑھتے اچانک وہ ملی تھی مجھ کو — اس کی آواز میں موجود تھی حیرت اس کی [۳۴]

"محبت کے سارے رنگ بکھرے ہوئے ہیں، وہ محبت کے نازک پہلوؤں سے بخوبی آگاہ ہے۔" [۳۵] محبت کے جذبات کے اظہار کے لیے وہ سطحی پیرایۂ اظہار اختیار نہیں کرتا بلکہ ندرتِ فکر کا سہارا لیتا ہے۔

کھل چکی ہیں اس کے گھر کی کھڑکیاں میرے لیے

رُخ مری جانب رہے گا بے رخی جیسی بھی ہو (ادھ کھلا دریچہ، ص ۲۱)

شہزاد احمد کی شاعری میں انسانی شعور اور لاشعور کے مسائل زیادہ بیان ہوئے ہیں۔ اس کی شاعری میں زندگی، کائنات، موت، وقت اور خدا سے متعلق مختلف سوالات اُٹھائے گئے ہیں۔ تخلیقی عمل میں یہ وہ بنیادی سوالات ہیں جن کا جواب ہر تخلیق کار کو درکار ہوتا ہے۔ شہزاد احمد اِن سوالات کے جوابات تلاش کرتے ہوئے تجسس کی کیفیات کی تجسیم عمل میں لاتا ہے۔ ان سوالات کے حل کے لیے محض فرد کی فسوں کاری کافی نہیں ہوتی بلکہ جذبۂ عشق کی ضرورت بھی پڑتی ہے۔ اس راستے میں ''انسان تخلیق کے لمحے کی کشش کو بھی محسوس کرتا ہے اور اس سے خوف زدہ بھی ہوتا ہے۔''[۳۶] شہزاد احمد نے حسی و عقلی سطح پر اِن سوالات کے جوابات تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کی شاعری میں جذبہ و احساس اور فکر و فلسفہ گھل مل گئے ہیں لیکن فلسفیانہ اندازِ بیاں سے کہیں بھی شعریت کا خون نہیں ہوتا۔ چونکہ وہ بڑی شاعری کرتے ہیں اور ہر بڑی شاعری جذبے اور خیال کی ہم آہنگی سے پیدا ہوتی ہے۔

شہزاد احمد نے انسانی نفسیات کا گہرا مطالعہ کیا ہے۔ انسانی نفسیات کی داخلی اور خارجی ضرورتیں شہزاد احمد کی شاعری میں اپنا وجود رکھتی ہیں جن کا ادراک اُن کی کتاب ''خالی آسماں'' میں بخوبی موجود ہے۔ شہزاد احمد نے عشق و محبت کے جذبات و احساسات کو علمی سطح پر برتا ہے، بقول انتظار حسین، ''شہزاد احمد ہماری ادبی دنیا میں ایسی منفرد شخصیت ہے جس کی ذات میں شاعر اور مفکر گلے ملتے نظر آتے ہیں۔''[۳۷] شہزاد احمد کی شاعری جذبے سے زیادہ جذبے کا ادراک رکھتی ہے۔ اس کی شاعری میں جذبہ و احساس کا عقلی تجزیہ سامنے آتا ہے۔

وہ اک شے جو ہمیں تخلیق پر مجبور کرتی ہے

اُسے تقدیر کہتے ہیں مگر اس کو نہیں کہتے (ادھ کھلا دریچہ، ص ۱۲)

شہزاد احمد کی شاعری ان کے اندر کھلنے والی کھڑکیاں ہیں۔ وہ مسلسل عرفان کی تگ و دو میں سرگرداں رہا ہے۔ نئے نئے تجربات و مشاہدات اس کے تخلیقی عمل کا حصہ رہے ہیں۔ زبان و بیان کے حوالے سے دیکھیں تو ''شہزاد احمد جو زبان استعمال کرتا ہے، وہ سادہ اور سلیس ہوتی ہے کہ کسی ایک مصرع سے گمان نہیں ہوتا کہ اس نے بہت جان جوکھوں سے الفاظ کی ترتیب مکمل کی ہے۔''[۳۸] اکثر اشعار آمد لگتے ہیں جن میں جذبے سے زیادہ جذبے کا ادراک اور عقلی تجزیہ موجود ہے۔

شہزاد احمد کا تقابل اگر احمد فراز سے کریں تو شہزاد احمد معتدل اور دھیمے مزاج کا شاعر ہے۔ احمد فراز یقیناً تیز طبیعت اور شوخ مزاج کا حامل ہے۔ ایک جگہ فراز نے خود شہزاد احمد اور اپنے مزاج کا موازنہ کیا ہے، کہتے ہیں:

''شہزاد اور میری زندگی اور مزاج میں اتنا ہی فرق تھا، جتنا جنگلی حیوان اور پالتو جانور میں ہوتا ہے۔ میں انتہائی جذباتی وہ انتہائی برفیلا، میں غصیل وہ بردبار، میں انتہا پسند، خواہ وہ دوستی ہو یا محبت ہو یا سیاسی نظریات ہوں، وہ آہستہ اور معتدل، میری زندگی آتش فشانی سے عبارت ہے، اُس کی زندگی میں پٹاخہ تک کی آواز نہیں ہے۔''[۳۹]

یہ فرق محض شخصیات کا نہیں، شاعری میں بھی یہی رویے نظر آتے ہیں۔ احمد فراز کی شاعری میں مزاحمت اور رومان کے نقطہ نظر سے فکری تنوع ملتا ہے۔ شہزاد احمد کی شاعری میں انسانی نفسیات اور رویوں کے پس منظر میں مضامین ملتے ہیں۔ شہزاد احمد کا شعر دیکھیے:

بجھا بجھا ہی سہی دل تو اپنے آپ میں تھا
چراغ جان کے اس نے جلا دیا پھر سے (ادھ کھلا دریچہ، ص۴۲)

احمد فراز:
مرے چراغ تو سورج کے ہم نسب نکلے
غلط تھا اب کے تری آندھیوں کا تخمینہ (نابینا شہر میں آئینہ، ص۱۵)

شہزاد احمد کے ہاں ''چراغ'' اصلی معنوں میں استعمال ہوا ہے۔ احمد فراز کے ہاں ''چراغ'' بطور استعارہ یا اس سے آگے علامت کی صورت اختیار کر گیا ہے۔ احمد فراز کی شاعری کوہستانی ندی کی طرح تیز و تند رویوں کی حامل ہے۔ مضمون جیسا بھی ہو، بھرپور جوش و جذبے سے پیرایۂ اظہار پاتا ہے، یہی بات اُسے اپنے عہد میں منفرد کرتی ہے۔ دو شعر دیکھیے:

چاروں طرف ہیں دامِ شنیدن بچھے ہوئے
غفلت میں طائرانِ معانی کے پر نہ کھول (جاناں جاناں، ص۸۵)

عیسیٰ نہ بن کہ اس کا مقدر صلیب ہے
انجیلِ آگہی کے ورق عمر بھر نہ کھول (جاناں جاناں، ص۸۶)

ظفر اقبال عصرِ حاضر کا خاصا متنازع فیہ شاعر ہے۔ ناقدین کا ایک گروہ اُسے ''مجتہدانہ بصیرت'' رکھنے والا شاعر گردانتا ہے تو دوسرا گروہ اس کی شاعری کو محض لفظی قلابازیاں قرار دیتا ہے۔

”ظفر اقبال...... نے بڑے دعوے سے غزل کو نئی لسانیاتی شکلیں دینے کی کوشش کی ہے لیکن اُن کی یہ جدت اکثر موضوع سے الگ ہٹ کر محض تکنیک کی سطح پر اپنے آپ کو نمایاں کرنے کی کوشش بن گئی ہے..... موضوع کا فقدان انھیں کشاں کشاں جنسی لذت پرستی کی جانب لے گیا ہے۔“[۴۰]

فلاں ترکیب غلط ہے، فلاں استعمال خلافِ محاورہ ہے، فلاں فقرہ غیر فصیح ہے وغیرہ۔ اس کا فائدہ یہ ہوا کہ اردو زبان میں تحرک پیدا ہوا۔ تھوڑی سی تازگی کا احساس بھی ہوا لیکن اِس عمل کو مکمل طور پر پسندیدگی کی نگاہ سے نہیں دیکھا گیا بلکہ زبان کے بگاڑ سے تعبیر کیا گیا۔ آخر ظفر اقبال کو کہنا پڑا:

ظفر یہ وقت ہی بتلائے گا کہ آخر ہم
بگاڑتے ہیں زباں یا زباں بناتے ہیں
(کلاقتاب؛ دوسرا ایڈیشن ۱۹۹۵ء، صفحہ سرنامہ)

ظفر اقبال کا زبان کے حوالے سے رویہ کہیں کہیں جارحانہ اور غیر شاعرانہ ضرور ہو جاتا ہے لیکن اِس کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ اس کے ہاں شعری لطافت و نفاست کا فقدان ہے۔ ظفر اقبال کے ہاں ٹھیٹھ اُردو کی بے تکلفی اور ”ٹکسالی معیاری اُردو“ بھی موجود ہے۔ اس کے یہاں فارسی کی شیرینی اور پنجابی کا رچاؤ بھی ملتا ہے۔ وہ کلاسیکی محاورے پر قدرت ہونے کے باعث اس کا استعمال اپنی مرضی سے کرتا ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ ظفر اقبال نے خراب شعر کہے ہیں لیکن یہ بات بھی درست ہے کہ اس نے غلط شعر نہیں کہے۔ لوگ جنھیں غلط شعر سمجھتے ہیں، ان کے زیرِ سطح معنیاتی نظام میں کوئی نہ کوئی درست سمت ضرور متعین ہوتی ہے۔ بے شک ظفر اقبال نے زبان میں توڑ پھوڑ کی ہے لیکن اس بات کا ایک مثبت پہلو بھی ہے کہ اس ٹوٹ پھوٹ سے زبان اس قابل ہو گئی کہ اس میں وسعت پذیری کے راستے پر گامزن ہونے کے امکانات پیدا ہو گئے ہیں۔ اس توڑ پھوڑ کے پیچھے معاشرے کے عدم تحفظ کا شکار ہونے کا ہاتھ بھی ہے۔ اب الفاظ اپنے روایتی معنوں سے منحرف ہو رہے ہیں اور معانی نیا لباس پہننے کے درپے ہیں۔ ظفر اقبال کی شاعری سمجھنے کے لیے ہمیں سعادت حسن منٹو کا افسانہ گوپی ناتھ ذہن میں رکھنا چاہیے۔ بابو گوپی ناتھ بڑے بھونڈے انداز میں جہاں یہ جملہ ادا کر رہا ہے ”اب کمر میں وہ دم نہیں منٹو صاحب“ وہیں وہ تہذیبی رویوں کی نئی صورت گری بھی کر رہا ہے۔ اس افسانے نے جہاں پرانی تہذیب و اقدار کی دھجیاں اُڑائیں، وہیں انسانی تہذیب و اقدار کے نئے معیارات

بھی قائم کر دیے۔ ظفر اقبال لفظی توڑ پھوڑ کے ذریعے کچھ نیا کرنا چاہتا ہے۔ اس رویے کو روایت سے بغاوت کہہ لیں یا مستقبل کے خواب ـــــ البتہ توڑ پھوڑ کا یہ عمل، اس کی تمام شاعری میں نظر نہیں آتا۔ ظفر اقبال کے ہاں انتہائی لطیف اندازِ بیاں پر مشتمل اور روایت سے پیوست اشعار بھی ملتے ہیں:

یہاں کسی کو بھی کچھ حسبِ آرزو نہ ملا
کسی کو ہم نہ ملے اور ہم کو تُو نہ ملا[۴۲]

اگر غیر جانبدارانہ تجزیہ کیا جائے تو یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ زبان کی توڑ پھوڑ بھی وہی کر سکتا ہے جسے زبان پر مکمل دسترس ہو۔ زبان کی تاریخ اور مزاج سے شناسا ہو۔ ظفر اقبال نے لسانی تجربات میں لفظی تصرفات بھی کیے ہیں اور کئی مقامات پر قواعد وانشا اور گرائمر کے اصولوں سے انحراف بھی کیا ہے۔ قوافی بنانے میں توڑ پھوڑ کی لفظوں کو ضرورت کے مطابق ڈھالنے کی غرض سے الفاظ میں ردّ و بدل کر دیا۔ مثال کے طور پر ''عیب و ہنر'' کی دو غزلوں کے قوافی دیکھیے۔

ایک غزل کے قوافی، پیچھے، نیچے، باغیچے، دریچے، غالیچے کے ساتھ قوافی کی مجبوری سے دیگر قوافی یہ بنائے گئے ہیں۔ میچے، ذاچے، ملچے، بھینچے، پائینچے وغیرہ۔

آپ ہے باراں دیدہ وہ
چڑھے ہمارے ملچے کیا[۴۳] (عیب و ہنر، ص ۱۸۹)

دوسری غزل میں قوافی دیکھیے:

رسوایئے، گھرایئے، مہنگایئے، اچھایئے، دریایئے، ہٹایئے، بیجایئے، صحرایئے، ویسایئے وغیرہ۔

کبھی تو کیجیے گا منصفی بھی
سو کب تک رنجشِ بیجایئے گا (عیب و ہنر، ص ۲۷۴۔۲۷۵)

بلاشبہ قوافی کی مروجہ پابندی توڑنے سے بات کا لطف غارت ہو گیا ہے۔ قوافی کی مروجہ روایتی صورتِ حال غزل میں لطف اور سرور پیدا کرتی ہے جسے ہم کسی حد تک تغزل بھی کہہ سکتے ہیں۔ ظفر اقبال مزاجاً تغزل کے خلاف ہے اس لیے ایسی چیزوں کو قابلِ ترجیح نہیں سمجھتا لیکن مکمل طور پر ہم اس کی غزل کو تغزل سے خالی بھی نہیں کہہ سکتے۔ اُن کے بقول:

''شعر لطف اٹھانے کے لیے ہوتا ہے، شعر سمجھنے کے لیے نہیں ہوتا۔''[۴۴]

یہاں ظفر اقبال کے نظریے میں تھوڑی لچک محسوس ہوتی ہے۔ شعر کا لطف، جذبہ و احساس

کی ترسیل کے ساتھ اندازِ بیان میں بھی ہے۔ جہاں جہاں ظفر اقبال نے اِس بات کو مدِنظر رکھا ہے، ان کے اشعار پر لطف ہو گئے ہیں۔ ظفر اقبال کی شاعری میں کیفیت کی بجائے مضمون زیادہ ملتا ہے اور نئے نئے مضامین کی تلاش اُن کی پہچان ہے۔ ظفر اقبال کے نزدیک شاعری حرف و معنی کی ترتیب، لفظی در و بست اور تلازموں کی جمع بندی کا نام نہیں بلکہ اِن پابندیوں کو توڑ کر نیا راستہ بنانے کا نام ہے۔

جو نا روا تھا اس کو روا کرنے آیا ہوں
میں قرض دوسروں کا ادا کرنے آیا ہوں (عیب و ہنر، ص ۲۰۲)

ظفر اقبال اس لفظی توڑ پھوڑ کے عمل کو خود پر قرض سمجھتے ہیں۔ جس کی ادائیگی میں وہ خلوصِ نیت سے مصروفِ کار ہیں۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ زبان و بیان یا شعر کی لفظی و معنوی خوبیوں کے قائل نہیں۔ ثبوت کے طور پر ان کی شاعری میں موجود چند صنائع ملاحظہ ہوں کہ کس قدر عمدگی سے وقوع پذیر ہوئی ہیں۔

صنعتِ اعداد

کوئی سراغ ہے میرے وجود میں موجود
نہ کوئی سمت میرے چار سُو میں شامل ہے (عیب و ہنر، ص ۲۰۳)

صنعتِ تکرار

کبھی اس بھیڑ سے باہر نکل جانا بھی ممکن ہو
اکیلے بیٹھے بیٹھے اس قدر گنجان ہو جانا (عیب و ہنر، ص ۲۰۳)

صنعتِ تکرار مع الوسائط

اگر یہ کر سکو تو کچھ نہ کرنے میں سراسر
منافع ہی منافع ہے، خسارہ کچھ نہیں ہے (عیب و ہنر، ص ۱۷۹)

صنعتِ سوال و جواب

پوچھا کہ ہونا چاہیے کیا بندوبستِ وصل
کہنے لگے کہ آپ کا سر ہونا چاہیے (عیب و ہنر، ص ۱۸۷)

ایسی اور بھی بہت سی مثالیں موجود ہیں جس سے یہ بات ثابت ہے کہ وہ مکمل طور پر فنی تکنیک سے باہر نہیں نکل سکے اور نہ ہی نکلا جا سکتا ہے۔

ظفر اقبال کا اگر احمد فراز سے تطابق کیا جائے تو احمد فراز کے ہاں کوئی لفظی توڑ پھوڑ کا عمل نہیں بلکہ اس کے برعکس احمد فراز کی شاعری میں فارسی زبان کے زیرِ اثر زبان و بیان کی پابندیاں نظر آتی ہیں۔ فراز کے یہاں قواعد و انشا کی مکمل پاسداری ملتی ہے۔ سوائے چند مستثنیات کے، اسی لیے اُن کا شعر موسیقیت اور غنائیت سے بھرپور ہوتا ہے۔ فراز رومان کی بات کرے یا مزاحمت کی، شعر کا لطف اپنی جگہ قائم رہتا ہے۔ ظفر اقبال اور احمد فراز دونوں مضمون کے شاعر ہیں لیکن فراز کا مضمون ظفر کے برعکس کسی نہ کسی سطح پر کیفیت میں لپٹا ہوتا ہے یا کیفیت مضمون میں چھپی ہوتی ہے۔ فراز کے ہاں کیفیت اور مضمون ساتھ ساتھ چلتے ہیں لیکن مضمون کا پلڑا بھاری رہتا ہے:

میں تیرا نام نہ لوں پھر بھی لوگ پہچانیں

کہ آپ اپنا تعارف ہوا بہار کی ہے (نایافت، ص ۴۳)

''غزل کے ہر شعر کے پیچھے کسی منفرد تجربہ، اخلاقی جذبہ، مخصوص احساس اور نئی فکر کا موجود ہونا آسان نہیں۔'' [۴۵] لیکن فراز کی شاعری میں یہ اوصاف بکثرت موجود ہیں۔ احمد فراز کی غزلوں کے قوافی سلجھے سلجھے اصول قوافی کے مطابق ہیں۔ اصول و ضوابط کا انحراف نہ ہونے کے برابر ہے۔ احمد فراز کی شاعری خصوصاً غزل ''از دل خیزد و بر دل ریزد'' کی مصداق ہے۔ اچھے شعر کی ایک تعریف یہ بھی ہے کہ وہ جلد حافظے کا حصہ بن جاتا ہے۔ فراز کے بیسیوں اشعار لوگوں کے حافظے میں ہیں۔ اُن کی مقبولیت کا یہی راز ہے جو انھیں اپنے دیگر ہم عصر شعرا سے منفرد کرتا ہے۔

احمد فراز کئی حوالوں سے اپنے عہد کے شعرا سے منفرد ہیں:

۱۔ احمد فراز نے اپنی غزل کو اپنے عہد کے سماجی تقاضوں کے مطابق ڈھالا جس میں رومان اور مزاحمت دونوں موجود ہیں۔

۲۔ فراز کے عہد میں جو انتشار اور افراتفری کی صورت حال تھی، اس کو فراز نے ذہنی سطح پر سمجھنے کی کوشش کی۔

۳۔ فراز نے اپنے زمانے کے مسائل کو سمجھتے ہوئے ان کا بڑی شائستگی سے کھل کر اظہار کر دیا، کہیں مصلحت کا شکار نہیں ہوئے۔

۴۔ فراز نے اپنی غزل کو اپنے عہد کے معاشی، معاشرتی اور نفسیاتی تقاضوں سے ہم آہنگ کیا۔

۵۔ فراز نے اپنی نظم و غزل کو نئے مزاج سے ہم آہنگ کیا۔ یہ نیا مزاج عشقیہ مضامین کے بیان میں

رنگ آمیزی کی صورت میں سامنے آیا۔

۶۔ فراز ریاضتِ فن کے قائل ہیں۔ انھوں نے شاعری کے علاوہ کسی اور ادبی صنف کی طرف خاص توجہ نہیں دی۔ فراز نے ڈرامے بھی لکھے تو منظوم صورت میں حتیٰ کہ کتب پر فلیپ لکھنے سے بھی وہ کتراتے تھے۔

۷۔ فراز نے زندگی کا مطالعہ جس زاویے سے کیا، وہ اس کے عہد کا اجتماعی شعور تھا، جس میں جدت پر مبنی نظریات کا خیر مقدم کیا جارہا تھا۔ فراز نے اس جدت سے انکار تو نہیں کیا البتہ ہمہ قسمی بدعات سے خود کو دور رکھا۔ جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ فراز کی غزلیں اندرونی سطح پر جدت اور ندرت سے ہم کنار ہو گئیں لیکن بیرونی تنظیم جوں کی توں برقرار رہی۔ اس تکنیک سے فراز نے غمِ جاناں اور غمِ دوراں کو ہم آہنگ کر دیا۔

زبان و بیاں کے حوالے سے احمد فراز نے عمدہ نمونے پیش کیے۔ تشبیہات واستعارات کے استعمال میں عمدہ قرینے برتے۔ لفظ سازی اور تراکیب سازی کا عمل فراز کے منفرد طرزِ اسلوب کا غماز ہے۔

ٹی ایس ایلیٹ نے کہیں لکھا تھا کہ کثرتِ استعمال سے الفاظ اپنے معنی کھو دیتے ہیں، کلیشے کی صورت اختیار کر لیتے ہیں، پھر کسی ایسے لکھاری یا ادیب کی ضرورت ہوتی ہے جو ان لفظوں کے تخلیقی استعمال سے اُن کا اعتماد بحال کر دے۔ بیسیوں لفظ متروک ہو چکے ہیں جن میں نئی روح پھونکنے کی ضرورت ہے۔ احمد فراز نے خاصے لفظوں اور تراکیب کو نئے پس منظر میں استعمال کیا ہے، مثلاً چراغ، جگنو، سورج، آنکھیں، گلنار، دشت، شفق، پھول، گل وغیرہ اور عمدہ تراکیب، طائرانِ معانی، انجیلِ آگہی، پندار بام، زنجیرِ ظلمت، نخلِ جاں، حیلہ گرانِ شہر، شگفتہ گل وغیرہ کا استعمال فراز کی انفرادیت کی دلیل ہے۔

فراز کے ہاں بیسیوں ایسے الفاظ اور تراکیب موجود ہیں۔ یہ مثالیں تو مشتے نمونہ از خروارے کے مصداق ہیں۔ مجموعی طور پر دیکھا جائے تو فراز کی شاعری تشبیہات واستعارات کے ساتھ ساتھ تراکیب ومرکبات کے استعمال، فکری اور فنی نفاست وشائستگی کا خوب صورت مرقع ہے۔ یہ نفاست و شائستگی نئے مزاج سے ہم آہنگ ہو کر انھیں ہم عصر شعرا سے منفرد کر رہی ہے۔

حوالہ جات

۱۔ شعیب عتیق خاں، ڈاکٹر، اُردو کے افسانوی ادب پر فسادات: ۱۹۴۷ء کے اثرات، ص ۱۲۲

۲۔ رشید احمد گوریجہ، ڈاکٹر، اردو ادب بیسویں صدی میں، ص ۴۷۹

۳۔ انور سدید، ڈاکٹر، اُردو ادب کی تحریکیں (ابتدائے اردو سے ۱۹۷۵ء تک)، ص ۳۶۶

۴۔ فارغ بخاری، زیر و بم، ص ۱۷

۵۔ ایضاً، شیشے کے پیراہن، ص ۲۸

۶۔ محبوب ظفر، احمد فراز شخصیت اور فن، ص ۲۵

۷۔ حنیف فوق، ڈاکٹر، اردو غزل کے نئے زاویے، مشمولہ: فنون، ص ۱۱۰

۸۔ رضا ہمدانی، صلیب فکر، ص ۲۱

۹۔ ایضاً، رگِ مینا، ص ۱۶

۱۰۔ محسن احسان، ناتمام، ص ۳۳

۱۱۔ ایضاً، ناشنیدہ، ص ۵۵

۱۲۔ ناہید قاسمی، ڈاکٹر، وطن کی کہانی، ندیم کی نظموں کی زبانی، مشمولہ اخبار اردو، ص ۲۲

۱۳۔ جلیل عالی، ندیم کا شعری خصوص، مشمولہ: اخبار اُردو، ص ۲۵

۱۴۔ عبدالحمید سالک، تعارف، شعلۂ گل از احمد ندیم قاسمی، ص ۱۱

۱۵۔ غلام رسول مہر، تعارف: دشت وفا از احمد ندیم قاسمی، ص ۵۱۰

۱۶۔ فراق گورکھ پوری، اجمالاً مشمولہ: دشت وفا، ص ۶۳

۱۷۔ احمد ندیم قاسمی، لوحِ خاک، ص ۱۰۰

۱۸۔ ایضاً، محیط، ص ۱۸

۱۹۔ ایضاً، جلال و جمال، ص ۷۰

۲۰۔ حنیف فوق، ڈاکٹر، اردو غزل کے نئے زاویے، مشمولہ: فنون، ص ۱۰۷

۲۱۔ اسلم کمال، اقبال اور فیض کا لسانی اجتہاد، مشمولہ: اخبار اردو، ص ۵

۲۲۔ ثمینہ چغتائی، فیض نقشِ فریادی سے دست تہ سنگ تک، مشمولہ: اخبار اردو، ص ۶
۲۳۔ شمس الرحمٰن فاروقی، فیض اور کلاسیکی غزل، مشمولہ: ادبیات، فیض احمد فیض نمبر، ص ۳۸
۲۴۔ ٹی آر رینا، ڈاکٹر، (مرتب) مقالاتِ رشید حسن خاں، جلد اول، ص ۱۳۶
۲۵۔ فیض احمد فیض، نسخہ ہائے وفا، ص ۱۲۳
۲۶۔ وزیر آغا، اردو شاعری کا مزاج، ص ۱۴۷
۲۷۔ قتیل شفائی، پیراہن، ص (فلیپ)
۲۸۔ انتخاب قتیل شفائی، مشمولہ سہ ماہی ادراک، ص ۱۴
۲۹۔ ظہور نظر، ریشم کے کیڑے، مشمولہ: فنون، ص ۳۱۱
۳۰۔ صدیق جاوید، ڈاکٹر، مطالعے چند، ص ۱۲۸
۳۱۔ نیر صدائی، ڈاکٹر، اعتبارات، ص ۱۵۷
۳۲۔ ایضاً، ص ۹۵
۳۳۔ منیر نیازی، کلیاتِ منیر (جنگل میں دھنک)، ص ۹۳
۳۴۔ شہزاد احمد، ادھ کھلا دریچہ، ص ۸
۳۵۔ نیر صدائی، ڈاکٹر، اعتبارات، ص ۱۴۵
۳۶۔ وزیر آغا، دائرے اور لکیریں، ص ۸۵
۳۷۔ انتظار حسین، شہزاد احمد کی شاعری، مشمولہ چہار سو، شہزاد احمد نمبر، ص ۱۹
۳۸۔ احمد ندیم قاسمی، محبت کی نفسیات کا ماہر غزل گو، مشمولہ: چہار سو، ص ۱۷
۳۹۔ احمد فراز، روشن چراغ، ایضاً، ص ۴۴
۴۰۔ حنیف فوق، ڈاکٹر، اردو غزل کے نئے زاویے، مشمولہ فنون، ص ۱۲۳
۴۱۔ شمس الرحمٰن فاروقی، مقدمہ، آبِ رواں، ص ۱۲
۴۲۔ ظفر اقبال، آبِ رواں، ص ۸۳
۴۳۔ ایضاً، عیب و ہنر، ص ۱۸۹
۴۴۔ انٹرویو: ظفر اقبال، گفتگو، مشمولہ: زرنگار، فیصل آباد، پیرا گون، ص ۱۱۶
۴۵۔ محمد احمد شمسی، فراز کا فن، مشمولہ، احمد فراز: شخصیت اور فن، مرتبین: زیتون بانو، تاج سعید، ص ۳۲

باب سوم

احمد فراز کی شاعری کا علمِ بیان کی روشنی میں مطالعہ

ا۔ فراز کی شاعری میں بیان کی معنویت

جیسا کہ ہم کچھ کہنا چاہتے ہیں یا کسی بات کا اظہار کرنا چاہتے ہیں تو ہماری فطری خواہش ہوتی ہے کہ ہماری بات میں زور پیدا ہو۔ قاری یا سامع کو ہماری بات متاثر کرے۔ یہ صرف اس صورت میں ممکن ہوگا جب ہماری بات میں دل کشی اور چاشنی ہوگی۔ ہماری بات میں دل کشی اور چاشنی کب آئے گی، جب ہم بات کرنے کا ڈھنگ یا سلیقہ جانتے ہوں گے۔ بات کرنے کا ڈھنگ اور سلیقہ کب آئے گا؟ جب ہم علمِ بیان سے آشنا ہوں گے یعنی علمِ بیان وہ علم ہے جو ہمیں بات کرنے کے طریقے سکھاتا ہے۔ علمِ بیان کے اپنے اصول وضوابط ہیں جن سے آشنا ہونا نہایت ضروری ہے۔

علمِ بیان کے ماہرین نے مختلف انداز میں تعریفیں بیان کی ہیں۔ امام بخش صہبائی کے مطابق:

> ''علمِ بیان چند قاعدوں کا نام ہے کہ ان کو اگر اسی طرح یاد کر لیں کہ وہ سب ذہن میں حاضر رہیں تو ایک معنی کو کئی طریقوں سے ادا کر سکتے ہیں اور وہ طریق مختلف ہوتے ہیں۔ بعض ان میں سے اس معنی پر اس طرح سے دلالت کرتے ہیں کہ اس سے وہ معنی صاف سمجھے جاتے ہیں اور بعض سے وہ معنی صاف اور واضح نہیں سمجھے جاتے بلکہ بعد فکر اور تامل کے سمجھ میں آتے ہیں۔'' [۱]

اس تعریف میں امام بخش صہبائی نے جہاں قاعدوں اور اصولوں کا ذکر کیا ہے، وہیں مختلف دلالتوں کی طرف اشارے بھی کیے ہیں۔ دراصل یہی دلالتیں بیان کے قاعدوں اور اصولوں کو جنم دیتی ہیں۔ دلالت کیا ہے؟ ''ایک چیز اپنی موجودگی سے کسی نہ دیکھی ہوئی چیز کا ثبوت دے۔'' [۲]

دلالت کی کئی قسمیں ہیں مثلاً: دلالت لفظی، دلالت غیر لفظی، دلالت طبعی، دلالت عقلی، دلالت مطابقی، دلالت بعیدی، دلالت قریبی، دلالت تفہیمی، دلالتِ التزامی وغیرہ۔

الفاظ کا ذخیرہ محدود ہے اور انسانی افکار و تصورات لامحدود ہیں۔ لامحدود کو محدود کے ذریعے بیان کرنے کے لیے فنکارانہ صلاحیتوں کی ضرورت پڑتی ہے۔ انشاء پرداز کا کام دلالت وضعی سے نہیں چلتا تو وہ انھیں الفاظ کو معانی، غیر وضعی یا معانی غیر حقیقی یا معانی مجازی میں استعمال کرتا ہے۔[۳]

یہاں فن کار یا انشا پرداز ایسی دلالتوں کو کام میں لاتا ہے جو لغت کے دائرے میں نہیں آتیں۔ ایسی دلالتوں کے استعمال میں خاص قرینہ درکار ہوتا ہے۔ یہی قرینہ بات کو مؤثر بناتا ہے۔ امام بخش صہبائی کے علاوہ دیگر ماہرین کی تعریفوں پر بھی غور کر لینا چاہیے۔ صغیر احمد جان اور مولوی نجم الغنی نے بھی امام بخش صہبائی سے ملتی جلتی بات کی ہے۔ صغیر احمد جان کہتے ہیں:

''بیان اُن قاعدوں کا نام ہے جن پر عمل کرنے سے ایک معنی متعدد طریقوں سے مختلف عبارتوں میں اس طرح ادا کیا جا سکتا ہے کہ ان میں سے بعض طریقے دلالت معنی کے اعتبار سے بعض طریقوں سے زیادہ واضح ہوتے ہیں۔''[۴]

مولوی نجم الغنی کے مطابق:

''علمِ بیان ایسے قاعدوں کا نام ہے کہ اگر کوئی ان کو جانے اور یاد رکھے تو ایک معنی کئی طریق سے عباراتِ مختلفہ میں ادا ہو سکتا ہے جن میں بعض طریق کی دلالت، معنی پر بعض طریق سے زیادہ واضح ہوتی ہے۔''[۵]

سید عابد علی عابد نے درج بالا تعریفوں سے ہٹ کر بات کرنے کی کوشش ضرور کی لیکن اُن کی، کی گئی تعریف سے علمِ بیان کی تعریف کم اور علمِ بیان کا منصب زیادہ جھلکتا ہے، کہتے ہیں:

''علمِ بیان وہ علم ہے جو مجاز، تشبیہ، استعارہ، مجازِ مرسل، کنایہ سے اس طرح بحث کرتا ہے کہ اس پر حاوی ہونے کے بعد فن کار، انشا پرداز یا خطیب اپنے مفہوم کے ابلاغِ تام میں کامیاب ہو سکے۔''[۶]

ڈاکٹر مزمل حسین نے علمِ بیان کے حوالے سے اظہار و مطلب کے لیے موزوں الفاظ کے استعمال پر زور دیا ہے۔ لکھتے ہیں:

''اگر یہ کہا جائے کہ بیان ایسے علم کو کہتے ہیں جو تخلیق کار کو کلام میں موزوں الفاظ کے

استعمال اور اظہار و مطلب کے مختلف اسلوب پیدا ہونے میں مدد دیتا ہے اور اس کے
انداز بیان کو موثر اور دل نشیں بناتا ہے تو زیادہ صحیح اور مناسب ہوگا۔"[۷]

پروفیسر حمید اللہ شاہ ہاشمی کے مطابق:

"علمِ بیان ایسے قاعدوں اور ضابطوں کے مجموعے کا نام ہے، جس کو جان لینے کے بعد
ہم ایک ہی بات یا مضمون کو مختلف طریقوں سے ادا کر سکیں اور ان میں سے ہر طریقہ
دوسرے طریقے سے زیادہ واضح اور موثر ہو۔"[۸]

پروفیسر حمید اللہ ہاشمی نے جو تعریف کی، وہ آسان تو ہے ہی لیکن اس میں ایک ابہام بھی موجود ہے۔ مثلاً اکثر ماہرین نے اس بات پر زور دیا کہ بعض طریقے دلالت معنی کے اعتبار سے بعض دوسرے طریقوں سے زیادہ واضح ہوتے ہیں۔ ہاشمی صاحب نے کم و بیش اِس مضمون میں "بعض" کی جگہ "ہر" کا لفظ استعمال کیا یعنی ہر طریقہ دوسرے طریقے سے زیادہ واضح اور موثر ہو۔

یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ مختلف طریقوں کی کوئی خاص ترتیب ہے جو بیان کا رُخ مشکل سے آسانی کی طرف پلٹ دیتی ہے۔ اس کا جواب یہ ہے کہ یہ ترتیب ہر فن کار کے اپنے ذہن میں تو ہو سکتی ہے کہ وہ کس طریقہ کو زیادہ یا کم استعمال کرتا ہے ورنہ اِس کی متعینہ کوئی ترتیب نہیں۔

اِن تمام تعریفوں سے ایک بات تو واضح ہے کہ علمِ بیان شعر و ادب میں مختلف طریقوں سے معنی و مفہوم کی مختلف جہات کو سامنے لانے کا باعث ہے جن سے کلام موثر اور وقیع ہو جاتا ہے۔

علمِ بیان دراصل وہ علم ہے جو بیان کے مختلف طریقوں سے روشناس کرانے کے ساتھ ساتھ کلام میں معنی کی روح تک پہنچنے کے لیے معاون ثابت ہوتا ہے۔ علمِ بیان جہاں فن کار کو نئی نئی باتیں سجھاتا ہے وہیں قاری یا سامع کو غور و فکر پر مجبور بھی کر دیتا ہے۔ علمِ بیان "لفظ" سے دلالت کرتا ہے۔ اِس کا بنیادی موضوع لفظ ہے۔ ہم لفظوں کے ذریعے گفتگو کرتے ہیں۔ لفظوں کے ذریعے اپنا مدعا بیان کرتے ہیں۔ ہم اپنی بات میں زور یا تاثیر لفظوں ہی کے ذریعے پیدا کرتے ہیں اس لیے لفظ علمِ بیان میں مرکزی حیثیت کا حامل ہے۔ "لفظ" کو دو طرح سے استعمال کیا جاتا ہے:

۱۔ حقیقی یا وضعی معنوں میں

۲۔ غیر حقیقی یا مجازی معنوں میں

مثلاً ایک جملہ جب ہم جنگل سے نکل کر آتے ہوئے شیر کو دیکھ کر کہتے ہیں:

"وہ شیر آیا"

دوسرا جملہ: جب ہم کسی بہادر آدمی کو آتے دیکھ کر کہتے ہیں: "وہ شیر آیا"۔ اِن دونوں جملوں میں "لفظ" شیر استعمال ہوا ہے۔ پہلے جملے میں "شیر" کا لفظ حقیقی معنوں میں آیا ہے اور دوسرے جملے میں یہ لفظ مجازی معنوں میں استعمال ہوا ہے۔ علمِ بیان کے چار بنیادی ارکان ہیں جن پر علمِ بیان کا مکمل دارومدار ہے:

۱۔ تشبیہ ۲۔ استعارہ ۳۔ مجاز مرسل ۴۔ کنایہ

اِن میں سے سوائے تشبیہ کے باقی تینوں میں لفظ مجازی معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔ ان مجازی صورتوں میں یہ دیکھنا پڑتا ہے کہ لفظ کے حقیقی اور مجازی معنی میں کون سا تعلق ہے؟ یا ان کے مابین سرے سے کوئی تعلق موجود ہی نہیں۔

اگر تو لفظ کے حقیقی اور مجازی معنی میں بالکل کوئی تعلق موجود ہی نہیں تو یہ صورت "کنایہ" کی ہوگی۔ اس کے برعکس اگر لفظ کے حقیقی اور مجازی معنوں میں کوئی تعلق ہے تو دیکھنا پڑے گا کہ وہ تعلق کونسا تعلق ہے۔ اگر تو وہ تعلق تشبیہ کا ہے تو "استعارہ" کی صورت ہوگی۔ اگر تشبیہ کے سوا کوئی اور تعلق ہے تو وہ "مجاز مرسل" کے زمرے میں آئے گا۔

اس سے معلوم ہوا کہ "کنایہ"، "استعارہ" اور "مجاز مرسل" مجاز ہی کی شکلیں ہیں۔ ان کے برعکس تشبیہ مجاز کی صورت نہیں بنتی۔ تشبیہ میں لفظ اور معانی کے درمیان مجازی تعلق نہیں ہوتا بلکہ حقیقی تعلق ہوتا ہے۔

۱۔ تشبیہ

تشبیہ کے معنی ایک چیز کو دوسری چیز کے مانند قرار دینا کے ہیں۔ علمِ بیان کی رُو سے جب کسی ایک چیز کو کسی مشترک خصوصیت کی بنا پر کسی دوسری چیز کے مانند قرار دیا جائے، تشبیہ کہلاتا ہے۔ تشبیہ کے لیے دونوں چیزوں کی حقیقت کا جدا جدا ہونا بھی ضروری ہے اور ساتھ یہ بھی ضروری ہے کہ وہ مشترک خصوصیت، وصف یا اوصاف جو دونوں چیزوں کو آپس میں جوڑ رہے ہوں وہ دونوں میں برابر نوعیت کے نہ ہوں بلکہ ایک چیز میں دوسری کے مقابلہ میں کم یا زیادہ ہوں۔ مثلاً اسلم چاند کی طرح خوب صورت ہے۔ (۲) ہونٹ پھولوں کی طرح نرم ہیں۔ (۳) پانی برف کی طرح ٹھنڈا ہے۔

اِن باتوں پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ:

(الف) تمام لفظ اپنے حقیقی معنوں میں استعمال ہوئے ہیں۔

(ب) ہر جملے میں دو چیزوں کا ذکر ہے۔ ان دو چیزوں میں سے پہلی چیز کو دوسری کی مانند قرار دیا گیا ہے۔

)ج(دونوں چیزوں کی حقیقت جدا جدا ہے لیکن بنیادی وصف دونوں میں مشترک ہے۔

تشبیہ کے پانچ ارکان ہیں جن کی وضاحت مثال کے ذریعے پیشِ خدمت ہے:

مثال: احمد فراز کا شعر ہے:

تری قربت کے لمحے پھول جیسے
مگر پھولوں کی عمریں مختصر ہیں[۹]

مشبہ: قربت کے لمحے

مشبہ بہ: پھول

وجہ شبہ: عمر کا مختصر ہونا

غرضِ تشبیہ: چاہت کے لمحوں کے اختصار کو مبالغے کے ساتھ بیان کرنا

حرفِ تشبیہ: جیسے

احمد فراز کی شاعری میں تشبیہات

علمِ بیان میں تشبیہ کو بہت اہمیت حاصل ہے۔ تشبیہات و استعارات تو ہر شاعر کے ہاں مل جاتے ہیں دیکھنا یہ ہوتا ہے کہ تشبیہ و استعارہ کے استعمال میں عمدہ قرینہ کیسے پیدا ہوا ہے۔ احمد فراز کے ہاں نادر تشبیہات کی بہتات ہے۔ عمدہ قرینے موجود ہیں جو اُسے دیگر شعرا سے منفرد کرتے ہیں، وہ وہبی شاعر ہے۔ اس کی شعری کائنات وسیع ہے۔ وہ ہمیشہ نئی نئی تشبیہات کا متلاشی رہتا ہے۔ اس کا شعری وجدان جب تخیّل کی گہری گھاٹیوں میں اترتا ہے تو تشبیہات کے عمدہ نمونے ڈھونڈ لاتا ہے۔ ''یہی وجہ ہے کہ اس کی تشبیہات اور استعارات میں تخلیقی آب و رنگ موجود ہے۔''[۱۰]

احمد فراز کی شاعری میں تشبیہ کی متعدد صورتیں موجود ہیں جن کو یہاں دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلے حصے میں ارکانِ تشبیہ کے اعتبار سے تشبیہ کی اقسام کو زیرِ بحث لایا گیا ہے اور دوسرے حصے میں طرفینِ تشبیہ کے حسی اور عقلی ہونے کی بنا پر تشبیہ کی تقسیم کی گئی ہے۔

ا۔ تشبیہ کی اقسام: ارکانِ تشبیہ کے اعتبار سے

ا۔ تشبیہ مفرد　　۲۔ تشبیہ مقید　　۳۔ تشبیہ مفروق

۴۔ تشبیہ ملفوف　　۵۔ تشبیہ تسویہ　　۶۔ تشبیہ جمع

۷۔ تشبیہ مفصل　　۸۔ تشبیہ بعید　　۹۔ تشبیہ مرسل　　۱۰۔ تشبیہ موکد

تشبیہ مفرد

وہ تشبیہ ہے جس میں طرفینِ تشبیہ (مشبہ اور مشبہ بہ دونوں) مفرد ہوتے ہیں اور اُن پر کوئی قید بھی نہیں ہوتی۔

مثال: فراز آج شکستہ پڑا ہوں بت کی طرح
میں دیوتا تھا کبھی ایک دیوداسی کا (نایافت، ص ۸۵)

مشبہ: شاعر　مشبہ بہ: بت　وجہ شبہ: شاعر کی ذات کا بت ٹوٹنے کی شکستگی

وجہ شبہ: شکستگی، مشبہ اور مشبہ بہ دونوں مفرد ہیں۔ مشبہ بہ: بت اور اس کے مناسبات دیوتا، دیوداسی کا تعلق ہندی تہذیب سے ہے۔ فراز کے یہاں عربی اور فارسی ادب کی نسبت اپنی دھرتی اور ہندی تہذیب سے متعلقہ تشبیہات زیادہ ملتی ہیں۔ اس تشبیہ میں محبوب کی بے اعتنائی کا خوب صورت قرینہ موجود ہے یعنی میں کبھی مندر میں رہنے والی پجارن کا دیوتا تھا۔ آج اس نے نہ صرف میری ذات سے انکار کر دیا ہے بلکہ میری محبت کا بُت بھی توڑ دیا ہے۔ یہاں یہ بات خلافِ قیاس ہے دیوداسی تو پوجا پاٹ میں اپنی زندگی قربان کر دیتی ہے خیر پورا مضمون مشبہ بہ بُت کے ارد گرد گھومتا ہے۔ وجہ شبہ شکستگی شاعر کی ذات کے بت کے ٹوٹنے کی شکستگی ہے جسے پہلے بت سمجھ کر پوجا جاتا رہا اور بعد میں اس بت کو توڑ دیا گیا، اس سے مضمون میں موجود پورا منظر ہمارے سامنے آجاتا ہے۔

مثال: اک درد سے نخلِ جاں چراغاں
اک آگ سی ہے چنار جیسی (شہرِ سخن آراستہ ہے، ص ۱۵۶۷)

مشبہ: جاں　مشبہ بہ: نخل　وجہ شبہ: رنگ (پھولوں کی مناسبت سے سرخ)

نخلِ جاں اضافتِ تشبیہی ہے یعنی نخلِ جاں، نخل چنار کی طرح درد کی تصویر نظر آتا ہے۔ چنار کی پتیاں انسانی پنجہ کے مشابہ ہوتی ہیں، پھول سرخ ہوتے ہیں۔ چنار ایک بے ثمر درخت

ہے۔نخل کھجور کے درخت کو کہتے ہیں جو کہ ثمر دار ہے تشبیہ میں ایک قرینہ تو یہ رکھا گیا ہے کہ نخلِ جاں ثمردار ہونے کے باوجود چنار کی طرح بے ثمر ہو چکا ہے دوسری بات یہ کہ درد کی وجہ سے نخلِ جاں چنار کی طرح آتش نما ہے یعنی غم کی روشن دلیل نظر آتا ہے۔نخلِ جاں چلتا پھرتا چنار ہے۔ یہاں شاعر نے غم کی کیفیت کو فطرت کے ساتھ جوڑ کر امر کر دیا ہے۔فطرت ہر حالت میں بقا کا سفر جاری رکھتی ہے۔انسان کو بھی چاہیے، بھلے غم زدہ رہے لیکن زندگی کا سفر ہر حال میں جاری رکھے۔تشبیہ کا یہ قرینہ احمد فرآز کے ہم عصر شعرا میں نظر نہیں آتا۔

شاعری میں اندازِ بیاں کی اہمیت موضوع سے کہیں زیادہ ہوتی ہے۔اندازِ بیاں میں شاعر کی قوتِ متخیلہ کا زیادہ عمل دخل ہوتا ہے، وہ اسی تخلیقی جوہر کی بنا پر اپنے تجربات و مشاہدات کو شعری پیکر میں ڈھالتا ہے۔احمد فراز کے یہاں تشبیہات کی رنگارنگی اُسے ہم عصروں میں نمایاں کرتی ہے۔

مثال: آمدِ صبحِ بہاراں کا سماں ہو جیسے
تیری تصویر کہ خوابوں کا جہاں ہو جیسے (میرے خواب ریزہ ریزہ، ص۳۶)

محبوب کی تصویر کو خوابوں کا جہاں کہہ کر آمدِ بہاراں کا سماں پیدا کیا گیا ہے۔اُردو شعری روایت میں بہار کی آمد ایک دیوانے کے لیے اذیت کا سماں لاتی ہے جس کی وجہ سے وہ گریباں چاک کر کے ویرانوں کا رخ کرتا ہے۔روایت سے ہٹ کر احمد فراز بہاروں کو اپنے خوابوں کا حصہ بناتے ہیں جس سے اذیت نہیں بلکہ خوشی کا احساس جنم لیتا ہے۔اس احساس کے ساتھ محبوب کا تصور جو تصویر سے جڑا ہوا ہے، بہاراں کا موجب ہے۔ یہاں خوابوں کی دنیا اپنے ساتھ نیا خوش گوار احساس لیے جلوہ گر ہوتی ہے۔

مثال: دل ہے یا شہرِ خموشاں کوئی
نہ کوئی چاپ نہ دھڑکن نہ صدا (تنہا تنہا، ص۸۹)

مشبہ: دل، مشبہ بہ: شہرِ خموشاں، وجہ شبہ: خاموشی

دل کو شہرِ خموشاں سے تشبیہ دے کر دل کی ویرانی اور خاموشی کا عمدہ قرینہ پیدا کیا گیا ہے۔ دوسرے مصرعے میں مشبہ بہ، کی مناسبت سے چاپ، دھڑکن اور صدا کے ساتھ حرفِ تردید کا شستہ و برجستہ استعمال شعر میں غنایت پیدا کر رہا ہے۔ پہلے مصرعے میں مشبہ اور مشبہ بہ دونوں مفرد ہیں۔ دوسرے مصرعے میں آواز کی تین مختلف صورتوں سے تشبیہ کا خوبصورت قرینہ پیدا کیا گیا ہے۔چاپ

معمولی سی آہٹ یا پاؤں کی آہٹ، دھڑکن کا تعلق دل سے ہے، آواز قدرے واضح صورت حال کو سامنے لاتی ہے۔ قبرستان کی مناسبت سے تینوں صورتوں کا ایک جگہ جمع کرنا اور جمع کرنے کے بعد حرفِ نفی سے اِن کے وجود کا انکار نہایت عمدہ قرینہ ہے جس سے خاموشی اور ویرانی کی وضاحت مکمل ہو جاتی ہے۔

مثال: زندگی اوڑھ کے بیٹھی تھی ردائے شبِ غم

تیرا غم ٹانک دیا ہم نے ستارے کی مثال (خوابِ گل پریشاں ہے، ص ۹۵)

مشبہ: غم، مشبہ بہ: ستارہ وجہ شبہ: جڑنا، ٹانکنا

ردائے شبِ غم میں ستارے کی طرح غم ٹانکنے سے عمدہ مضمون پیدا ہوا ہے۔ شبِ غم کی چادر کی مناسبت سے ستارہ اور غم ٹانکنا انوکھا قرینہ ہے۔ دوسرے لفظوں میں غم کو ستارے کی طرح سجا دینے سے رجائیت کا پہلو نمایاں ہوتا ہے جس میں مایوسی نہیں بلکہ حزنیہ پہلو ہے۔ یہ پہلو اعلیٰ تفکر اور تخلیقی صلاحیتوں کا غماز ہے۔ یعنی زندگی غم کی ردا اوڑھے بیٹھی تھی اور اداس تھی۔ جب تیرا (محبوب کا) غم ملا تو ہم نے اس غم کو ستارے کی طرح غم کی چادر پر ٹانک دیا جس سے وہ چادر سج گئی اور شبِ غم چمکنے لگی۔ اس طرح کا انوکھا قرینہ تشبیہات میں کم پایا جاتا ہے، تشبیہ مفرد کی چند اور مثالیں ملاحظہ فرمائیں:

تو بھی خوشبو ہے مگر میرا تجسس بے کار

برگِ آوارہ کی مانند ٹھکانے میرے (دردِ آشوب، ص ۲۰)

مشبہ: شاعر مشبہ بہ: برگِ آوارہ وجہ شبہ: آوارگی

ریشۂ سنگ سے کھینچی ہوئی زلفیں جیسے

راستے سینۂ کہسار پہ بل کھاتے ہوئے (تنہا تنہا، ص ۴۷)

مشبہ: راستے مشبہ بہ: زلفیں وجہ شبہ: بل کھانا

کہاں کی آنکھیں کہ اب تو چہروں پہ آبلے ہیں

اور آبلوں سے بھلا کوئی کیسے خواب دیکھے (بے آواز گلی کوچوں میں، ص ۹۸)

مشبہ: آنکھیں مشبہ بہ: آبلے وجہ شبہ: بینائی نہ رکھنا

<u>تشبیہ مقید</u>

اس میں مشبہ اور مشبہ بہ دونوں مفرد ہوتے ہیں مگر ان پر کوئی نہ کوئی قید لگا دی جاتی ہے۔

احمد فراز کی تشبیہات میں تشبیہ مقید کی متعدد مثالیں موجود ہیں۔ تشبیہ مقید سے انھوں نے ابلاغ کے عمدہ قرینے پیدا کیے ہیں۔

مثال: ابروؤں کی جھکی محرابوں پہ جامد پلکیں

جس طرح تیر کمانوں میں الجھ جاتے ہیں (تنہا تنہا، ص ۴۷)

مشبہ: جامد پلکیں، مشبہ بہ: تیر وجہ تشبیہ: نوکیلا پن

ابروؤں کو کمان قرار دیا گیا ہے اور ابروؤں کی محرابوں پر جامد پلکیں تیر کی طرح ہیں۔ پلکیں ابروؤں سے ایسے اُلجھ رہی ہیں جیسے تیر کمانوں سے الجھ جاتے ہیں، اسے تشبیہ مرکب بھی کہا جا سکتا ہے۔ ابروؤں میں جامد پلکوں کے الجھ جانے کا مضمون باندھ کر جو قرینہ پیدا کیا گیا ہے۔ وہ اپنی مثال آپ ہے جب ابروؤں کی محرابوں میں پلکیں جامد انداز میں الجھ جائیں تو آنکھیں کھلی رہ جاتی ہیں۔ آنکھ کا کھلا رہنا حیرت کی علامت ہے یعنی محبوب کی آنکھوں میں تحیّر اُسے اور بھی خوب صورت بنا رہا ہے۔ اُس کی آنکھوں کے تیر عاشق پر دانستہ نہیں چل رہے بلکہ خود محبوب کو اپنا نشانہ بنا رہے ہیں اور اس پورے منظر کے نتیجے میں عاشق خود بخود پلکوں کے تیروں کا نشانہ بن رہا ہے۔

مثال:

یہ غمگین آنکھیں کہ جیسے کسی خواب گوں جھیل میں

دو کنول شامِ ہستی کے کہرے میں لپٹے ہوئے ہوں

یہ گلنار لب جیسے باغِ جوانی کی کلیاں

بہاروں کے انجام سے باخبر ہوں

یہ معصوم چہرہ کہ جیسے کسی جگمگاتے ہوئے شہر پر

دھندسی چھا گئی ہو

(میرے خواب ریزہ ریزہ۔ ص ۲۲۔۲۳)

مشبہ: غمگین آنکھیں

مشبہ بہ: دو کنول

مشبہ: گلنار لب

مشبہ بہ: باغِ جوانی کی کلیاں

مشبہ: معصوم چہرہ

مشبہ بہ: جگمگاتا ہوا شہر

اگر غور کریں تو ہر مشبہ بہ پر کوئی نہ کوئی قید موجود ہے۔

۱۔ دو کنول پر: شام ہستی کے کہرے میں لپٹے ہونے کی قید ہے۔

۲۔ جوانی کی کلیوں پر: بہاروں کے انجام سے باخبر ہونے کی قید۔

۳۔ جگمگاتے ہوئے شہر پر: دھند کی قید ہے۔

تشبیہ مقید کے ذریعے تشبیہ میں جو قرینے پیدا کیے گئے ہیں، وہ قابلِ تحسین ہیں کہ غمگین آنکھیں کنول کے وہ دو پھول ہیں جو شامِ ہستی کے کہرے میں لپٹے ہوئے ہیں اور اپنی جولانیوں سے محروم ہیں۔

گلنار لب وہ جوانی کی کلیاں ہیں جو بہاروں کے بھیانک انجام سے باخبر ہیں۔ بہار کے بعد انجام خزاں ہی ہوتا ہے۔ اس بنا پر وہ اپنی کرشمہ سازی سے محروم ہیں۔ معصوم چہرہ جگمگاتے ہوئے اس شہر کی مانند ہے جو دھند کی لپیٹ میں ہے۔ دھند کی موجودگی میں جگمگانا کس کام کا؟ پے بہ پے تشبیہات میں حسن پر لگی قدغنوں کا اظہار عمدگی سے تخیلاتی پیرائے میں کیا گیا ہے۔

مثال: ایک منظر کی طرح دل پہ منقش ہے ابھی

اک ملاقات سرِ شام لبِ جو والی (اے عشق جنوں پیشہ، ص ۴۳)

مشبہ: ملاقات مشبہ بہ: منظر وجہ شبہ: منقش ہونا

مشبہ بہ ملاقات کے ساتھ سرِ شام لبِ جُو کی قید لگا دی گئی ہے یعنی وہ ملاقات جو سرِ شام لبِ جُو ہوئی تھی، وہ منظر کی طرح دل پر نقش ہے۔

مثال: آنکھ بے اشک ہے برسے ہوئے بادل کی طرح

ذہن بے رنگ ہے اُجڑا ہوا موسم جیسے (شب خون، ص ۹۳)

مشبہ: آنکھ مشبہ بہ: بادل وجہ شبہ: برسنا

مشبہ بہ بادل کے ساتھ "برسے ہوئے" کی قید لگا دی گئی ہے۔ اسی طرح مشبہ، آنکھ کی حالت، بے اشک ہونا ظاہر کر دیا گیا ہے۔ دوسرے مصرعے میں ذہن کو اجڑے ہوئے موسم کی طرح بے رنگ قرار دیا گیا ہے۔ آنکھ بھی برس چکی ہے، بادل بھی برس چکا ہے۔ آنکھ برس کر آنسوؤں سے

خالی ہوگئی۔ شدتِ گریہ کے بعد آنکھ رو رو کر بے اشک ہوگئی۔ انسان کی شدتِ گریہ کے اظہار کے لیے خوب صورت قرینہ برتا گیا ہے۔

مثال: اب کے بہار نے بھی کیں ایسی شرارتیں کہ بس

کبک دری کی چال میں تیرا خرام رکھ دیا (خواب گل پریشاں ہے، ص ۳۰)

مشبہ: محبوب کا خرام مشبہ بہ: کبک دری کی چال

مشبہ بہ "چال" پر کبک دری کی قید لگا دی گئی ہے۔ قرینے کی ندرت ملاحظہ فرمائیں کہ چکور کی چال میں محبوب کا خرام رکھ دیا گیا ہے۔ اس عمل کا جواز بہار کی شرارتوں سے پیدا کیا گیا ہے۔ تشبیہ کے عام قرینے کے الٹ عمل کیا گیا ہے یعنی پہاڑی چکور کی چال اس لیے خوب صورت ہے کہ اس میں محبوب کا خرام رکھ دیا گیا ہے۔ اس طرح تشبیہ میں ندرت پیدا کر دی گئی ہے جس سے شعر کا لطف دوبالا ہو گیا ہے۔ ایک اور اہم بات کہ چکور کی چال سے زمانہ واقف ہے۔ محبوب کے خرام سے صرف عاشق واقف ہے۔ محبوب کا خرام اتنا خوب صورت ہے یا عاشق کی آنکھ نے ایسا بنا دیا ہے۔ بات جو بھی ہو، کبک دری کی چال کو دیکھتے ہی دھیان شاعر کے محبوب کی طرف پلٹ جاتا ہے، کیا عمدہ قرینہ ہے۔

مثال: چوب نم خوردہ کی مانند سلگتے رہے ہم

نہ تو بجھ پائیں نہ بھڑکیں نہ دہکتے جاویں (غزل بہانہ کروں، ص ۸۴)

مشبہ: ہم مشبہ بہ: چوب (نم خوردہ) وجہ شبہ: سلگنا

مشبہ بہ چوب پر نم خوردہ ہونے کی قید لگا دی گئی ہے اس لیے یہ تشبیہ مقید ہے

مشبہ بہ: چوب نم خوردہ کے لوازمات بجھنا، بھڑکنا اور دہکنا کا ذکر موجود ہے۔ سلگنے کا قرینہ نہایت شاندار ہے۔ بجھنا، بھڑکنا اور دہکنا تمام افعال کو حرفِ نفی کی تکرار سے ایک جگہ جمع کر دیا گیا ہے جس سے لفظ سلگنے کی تفہیم کا معنوی تاثر پوری طرح اُبھر کر سامنے آ گیا ہے۔ جو چیز سلگتی ہے اس میں یہ تینوں افعال موجود نہیں ہوتے، نہ وہ بجھ سکتی ہے۔ بجھ جائے تو سلگنا کیسا؟ نہ وہ بھڑکتی ہے، بھڑک جائے تو سلگنا کیسا؟ نہ وہ دہکتی ہے، دہک جائے تو سلگنا کیسا؟ مشبہ بہ کی تمام صورتوں کو تشبیہ جمع کے ذریعے جمع کر دیا گیا ہے جس سے تشبیہ کا قرینہ بھرپور طریقہ سے عمل میں لایا گیا ہے۔

مثال: درد ایسا ہے کہ بجھتا ہے چمک جاتا ہے

دل میں اک آگ سی ہے آگ بھی جگنو والی (اے عشق جنوں پیشہ، ص ۴۳)

مشبہ: درد مشبہ بہ: آگ

آگ کے ساتھ جگنو والی ہونے کی قید لگا دی گئی ہے یعنی درد ایسی آگ کی طرح ہے جو جگنو کی طرح بجھتی چمکتی ہے۔ مراد درد، جگنو والی آگ کے مانند ہے جو بجھتا بھی ہے اور چمک بھی جاتا ہے۔ جگنو سے تشبیہ دے کر نہایت عمدہ قرینہ استعمال کیا گیا ہے۔

تشبیہ مفروق

اس تشبیہ میں پہلے ایک مشبہ کا ذکر ہوتا ہے اور اس کے بعد اس کا مشبہ بہ آتا ہے۔ اس طرح دو یا تین مشبہ اور مشبہ بہ ترتیب سے آتے ہیں۔ احمد فراز کی شاعری میں تشبیہ مفروق کی مثالیں بھی موجود ہیں۔

مثال: دل تو وہ برگِ خزاں ہے کہ ہوا لے جائے

غم وہ آندھی ہے کہ صحرا بھی اڑا لے جائے (دردِ آشوب، ص ۲۸)

مشبہ: دل مشبہ بہ: برگِ خزاں

مشبہ: غم مشبہ بہ: آندھی

دل کو برگِ خزاں سے تشبیہ دی گئی ہے اور غم کو آندھی سے تشبیہ دی گئی ہے۔ دوسری طرف دیکھیں تو دو مشبہ کا آپس میں تعلق ہے یعنی دل کا غم سے تعلق ہے۔ دونوں مشبہ بہ کا آپس میں تعلق ہے یعنی برگِ خزاں کا آندھی سے تعلق ہے۔ غم دل کو تباہ کر سکتا ہے اور آندھی برگِ خزاں کو اڑا لے جاتی ہے۔ قرینہ یہ ہے کہ ہوا اور آندھی کے سامنے دل کی حقیقت برگِ خزاں کی سی ہے جب چاہیں اسے برباد کر کے رکھ دیں۔ غم کی موجودگی میں دل کی حالت کا بیان نہایت عمدہ قرینے سے عمل میں لایا گیا ہے۔

مثال: زلف راتوں سی ہے رنگت ہے اجالوں جیسی

پر طبیعت ہے وہی بھولنے والوں جیسی (جاناں جاناں، ص ۱۱۰)

زلف کو سیاہی کی نسبت سے راتوں سے تشبیہ دی گئی ہے اور رنگت کو اجلے پن کی نسبت سے اجالے سے تشبیہ دی گئی ہے۔ قرینہ یہ ہے کہ رات کی سیاہی اندھیرے کی طرف اشارہ ہے۔ اندھیرے اجالے کے درمیان تضاد کا تعلق ہے۔ یہی تضاد اندھیرے کو اجالے سے ملنے میں رکاوٹ

ہے۔ جسے شاعر نے بھولنے والی طبیعت کہا ہے، محبوب کی یہی بھولنے والی طبیعت محبوب اور عاشق کے وصال میں رکاوٹ ہے۔ اگر ہم راتوں کی سیاہی سے مراد عاشق کی قسمت لے لیں اور رنگت کے اجالے سے مراد محبوب کا وصال لے لیں، تو بات اور صاف ہو جاتی ہے کہ عاشق کی قسمت میں محبوب کا وصال ممکن ہی نہیں کیونکہ محبوب کی طبیعت میں بھولنے کا وصف ہے۔ اسی وصف کی بنا پر وہ عاشق کی تاریک قسمت کو روشن نہیں کرتا۔

تشبیہ مفروق کی چند اور مثالیں دیکھیں:

مثال: آتے جاتے سارے موسم اس سے نسبت رکھتے ہیں
اس کا ہجر خزاؤں جیسا اس کا قرب بہاروں سا (نابینا شہر میں آئینہ، ص ۴۴)

مشبہ	مشبہ بہ
ہجر	خزاں
قرب	بہار

مثال: لعل سے لب چراغ سی آنکھیں
ناک ستواں جبیں کشادہ تھی (پس انداز موسم، ص ۲۷)

مشبہ	مشبہ بہ
لعل	لب
چراغ	آنکھیں

تشبیہ ملفوف

تشبیہ ملفوف میں پہلے کئی مشبہ اکٹھے لائے جاتے ہیں اور اس کے بعد کئی مشبہ بہ یکجا کیے جاتے ہیں۔

مثال: ہم کبھی ٹوٹ کے روئے نہ کبھی کھل کے ہنسے
رات شبنم کی طرح، صبح ستارے کی مثال (خواب گل پریشاں ہے، ص ۹۶)

مشبہ روئے، ہنسے
مشبہ بہ شبنم، صبح

پہلے دونوں مشبہ اکٹھے آئے ہیں اور دوسرے مصرعے میں دونوں مشبہ بہ اکٹھے آئے ہیں۔
قرینہ یہ ہے کہ ہم کبھی ٹوٹ کر رو نہیں سکے، روئے بھی تو رات کو شبنم کی طرح کم کم روئے،

اسی طرح ہم کبھی کھل کر ہنس نہیں سکے، اگر ہنسے بھی تو صبح ستارے کی طرح جھلملاتے رہے۔ شبنم معمولی مقدار میں آہستہ آہستہ اترتی رہتی ہے اور صبح کے ستارے کے وقت سورج کے طلوع ہونے کے امکانات ظاہر ہو رہے ہوتے ہیں اس لیے اس کی روشنی اپنی طرف زیادہ متوجہ نہیں کرتی۔

شاعر نے رونے اور ہنسنے کی کیفیت کو خوب صورت تشبیہاتی پیرائے میں بیان کر دیا ہے کہ زندگی نے ہمیں ہمیشہ تذبذب میں رکھا، نہ کھل کر رو سکے، نہ کھل کر ہنس سکے۔ نہ ہی ایسی بھرپور خوشیاں ملیں کہ جن کی موجودگی میں غم کی پرچھائیاں نہ ہوں اور نہ ہی ایسے غم ملے جس کے ساتھ کوئی اچھی اُمید وابستہ نہ رہی ہے۔ دراصل یہی زندگی کا فلسفہ ہے جسے احمد فراز نے عمدگی سے بیان کر دیا ہے۔

مثال: بھری بہار میں اک شاخ پر کھلا ہے گلاب

کہ جیسے تو نے ہتھیلی پہ گال رکھا ہے (اے عشق جنوں پیشہ، ص ۱۱۱)

مشبّہ ہتھیلی: گال مشبّہ بہ شاخ: گلاب

ہتھیلی کو شاخ سے اور گال کو گلاب سے تشبیہ دے کر عمدہ قرینہ پیدا کیا گیا ہے۔ پہلی تشبیہ ہتھیلی کو شاخ سے دی گئی ہے۔ شاخ کا تعلق فطرت سے ہے۔ پھول کے کھلنے کا صحیح مقام شاخ ہے۔ دوسری تشبیہ: گال سے گلاب کو دی گئی ہے۔ گلاب کا تعلق بھی فطرت سے ہے۔ قرینہ یہ ہے کہ محبوب نے اپنے ناز و ادا کے اظہار کے لیے اپنی ہتھیلی پر اپنا چہرہ یا گال رکھا ہوا ہے۔ جیسے شاخ پر گلاب جچتا ہے، اسی طرح محبوب کا گال اس کی ہتھیلی پر جچتا ہے۔ یہاں گال اور ہتھیلی کو فطرت یعنی گلاب اور شاخ سے جوڑ کر تشبیہ کا خوب صورت نمونہ پیش کیا گیا ہے۔ ایسی متعدد مثالیں احمد فراز کی شاعری میں موجود ہیں۔

تشبیہ ملفوف کی ایک اور مثال دیکھیں:

مثال: دل فریب زدہ ! دعوتِ نظر پہ نہ جا

یہ آج کے قد و گیسو ہیں کل کے دار و رسن (دردِ آشوب، ص ۳۰)

مشبّہ قد، گیسو

مشبّہ بہ دار، رسن

قد کو دار سے اور گیسو کو رسن سے تشبیہ دی گئی ہے۔

تشبیہ تسویہ

اس میں مشبّہ کئی ہو سکتے ہیں لیکن مشبّہ بہ واحد ہوتا ہے۔

مثال: کھلے تو اب کے بھی گلشن میں پھول ہیں لیکن

نہ میرے زخم کی صورت، نہ تیرے لب کی طرح (دردآشوب، ص۱۶۴)

اس میں مشبہ دو ہیں: زخم اور لب مشبہ بہ واحد ہے پھول۔

تشبیہ تسویہ میں مشبہ بہ واحد کی بڑی اہمیت ہوتی ہے جو کہ پھول ہے۔ پھول کی مناسبت سے زخم اور لب کا لفظ آیا ہے۔ زخم کا رنگ سُرخ ہوتا ہے، لب پہ سُرخی کی وجہ سے لب بھی سرخ ہوتے ہیں۔ قرینہ یہ استعمال ہوا ہے کہ عاشق کا جسم جب زخمی تھا، اُس کے خون کی سرخی محبوب کے لب کی طرح سرخ تھی۔ پھول تو اب بھی گلشن میں کھلتے ہیں لیکن اُن کی وہ رنگت نہیں جو زخم اور لب کی ہوا کرتی تھی۔ یعنی عشق و محبت کے رویے اب بھی قائم ہیں لیکن اُن میں وہ خلوص اور سچائی نہیں جو پہلے ہوا کرتی تھی۔

زخم کو پھول کہنا انتہائے صبر اور برداشت کا قرینہ ہے جس میں یا تو ایثار کا جذبہ ہے یا کسی مصلحت کا شاخسانہ، البتہ محبوب کے لب کا پھول کی طرح ہونا تشبیہ باصرہ سے متعلق ہے۔ دونوں چیزوں کو دیکھا جا سکتا ہے۔ اسی طرح زخم اور پھول میں بھی تشبیہ بہ متعلق باصرہ کا عمل دخل ہے، جس سے شعر میں ایک پیکر اور تصوریت کی خوبی پیدا ہو گئی ہے۔

تشبیہ جمع

یہ تشبیہ تسویہ کے اُلٹ ہوتی ہے، اس میں مشبہ واحد ہوتا ہے اور مشبہ بہ متعدد ہو سکتے ہیں۔ تشبیہ جمع کی مثالیں بھی احمد فراز کی شاعری میں موجود ہیں۔

مثال: سنا ہے حشر ہیں اس کی غزال سی آنکھیں

سُنا ہے اس کو ہرن دشت بھر کے دیکھتے ہیں (خواب گل پریشاں ہے، ص۱۸)

اس شعر میں ایک طرح سے دوہری تشبیہ کو عمل میں لایا گیا ہے لیکن قرینہ منفرد ہے۔

تشبیہ کی ایک صورت میں: مشبہ آنکھیں اور مشبہ بہ غزال ہے

دوسری صورت میں: مشبہ آنکھیں اور مشبہ بہ حشر ہے

یعنی مشبہ ایک "آنکھیں" اور مشبہ بہ دو "غزال" اور "حشر" ہیں۔ اس طرح مشبہ واحد اور مشبہ بہ دو ہیں۔ محبوب کی آنکھوں کی خوبصورتی کو ظاہر کرنے کے لیے انوکھا قرینہ استعمال کیا گیا ہے۔ دوسرے مصرعے میں پورے دشت کے ہرنوں کو حیرت میں ڈال دیا گیا ہے یعنی محبوب کی آنکھیں نہ صرف غزال کی طرح خوب صورت ہیں بلکہ اُن میں حشر کی سی کیفیت بھی موجود ہے، جس

وجہ سے دشت بھر کے ہرن اُن کی خوبصورتی کے قائل ہو گئے ہیں۔

مثال: یہ عالم شوق کا دیکھا نہ جائے
وہ بت ہے یا خدا دیکھا نہ جائے (دردِ آشوب، ص ۸۴)

مشبہ وہ (محبوب)

مشبہ بہ بت اور خدا

محبوب کو اسمِ ضمیر ''وہ'' کی مدد سے بت اور خدا سے تشبیہ دی گئی ہے کہ عشق کا عالم عجب ہے کہ محبوب کو دیکھنے کی تاب نہیں۔ کیا خبر وہ بت ہے یا خدا جسے دیکھنے کا حوصلہ نہیں۔ مشبہ بہ بت اور خدا کو جمع کر دیا گیا ہے جس سے تقدس کا قرینہ پیدا ہوا ہے۔ جیسے میرؔ نے اپنے غبار تک کو محبوب کے قریب بھٹکنے کو گستاخی جانا اور اس رویے کو ادب سے جوڑ دیا۔

دور بیٹھا غبار میرؔ اس سے
عشق بن یہ ادب نہیں آتا

احمد فراز نے اِس مضمون میں ندرت پیدا کر دی ہے کہ عالمِ شوق میں محبوب کو دیکھنا محال ہے۔

تشبیہ مفصّل

وہ تشبیہ ہے جس میں وجہ شبہ کا ذکر موجود ہوتا ہے۔

مثال: اک زخم گلاب سا کھلا ہے
اک دکھ کی چبھن ہے خار جیسی (شہرِ سخن آراستہ ہے، ص ۱۵۶۷)

زخم کو گلاب سے تشبیہ دی گئی ہے وجہ شبہ کھلنا موجود ہے۔ دوسرے مصرع میں دکھ کو خار سے تشبیہ دی گئی ہے، وجہ شبہ چبھنا موجود ہے۔ تشبیہ مفصّل سے عمدہ مضمون تراشا گیا ہے۔ زخم کا گلاب کی طرح کھل اٹھنا اور دکھ کا کانٹے کی طرح چبھ جانا، شعر میں معنی آفرینی پیدا کر رہا ہے۔ بہار میں جیسے گلاب کھلتا ہے اسی طرح دیوانے کے زخم بھی تازہ ہو جاتے ہیں۔ غم کی کیفیت میں دکھ، بے چینی پیدا کرتا ہے، اسی طرح کانٹا چبھ جائے تو بظاہر زخم کا احساس نہیں ہوتا لیکن اس کی چبھن طبیعت کو بے چین کر دیتی ہے۔ اِس شعر میں تشبیہ کا عمدہ قرینہ موجود ہے۔ تشبیہ مفصّل کی اور مثالیں بھی دلچسپ ہیں۔

مثال: جسم بلّور سا نازک ہے جوانی بھرپور
اب کے انگڑائی نہ ٹوٹی تو بدن ٹوٹے گا (تنہا تنہا، ص ۱۸۴)

مشبہ: جسم مشبہ بہ: بلّور وجہ شبہ: نزاکت

مثال: دل ہے کہ فراز آخر شب

ہمسایہ کوئی کراہتا ہے (نابیناشہر میں آئینہ، ص ۱۲۷)

مشبہ: دل مشبہ بہ: فراز وجہ شبہ: کراہنا: جو کہ موجود ہے۔

تشبیہ بعید

جس میں وجہ شبہ ذرا سوچ بچار کے بعد سمجھ آئے۔

مثال: لٹ کے بھی خوش ہوں کہ اشکوں سے بھرا ہے دامن

دیکھ غارت گر دل یہ بھی خزانے میرے (دردآشوب، ص ۲۰)

مشبہ: اشک مشبہ بہ: خزانے وجہ شبہ: گراں قدری

اس شعر میں تشبیہ کا قرینہ یہ ہے کہ میں لٹ کر بھی خوش ہوں کیونکہ میرا دامن خالی نہیں ہے، اشکوں سے بھرا ہوا ہے۔

اس شعر میں تشبیہ کا قرینہ یہ ہے کہ میں لٹ کر بھی خوش ہوں وہ اس لیے کہ میرا دامن خالی نہیں ہے بلکہ اشکوں سے بھرا ہوا ہے۔ محبت میں غم کھانے والا یا آنسو بہانے والا معتبر ہوتا ہے۔ اور خزانہ رکھنے والا بھی معتبر ہوتا ہے۔ کیونکہ دونوں کے پاس گراں قدر دولت ہوتی ہے۔ شاعر کو محبت میں لٹ جانے پر بہائے گئے آنسوؤں نے اعتبار بخشا ہے اور وہ معتبر ہو گیا ہے۔ اسی بنا پر وہ ان آنسوؤں کو خزانے کی مثل قرار دے رہا ہے۔

مثال: ایک چپ تھی کہ جو خوشبو کی طرح پھیلی تھی

صبح دم کہہ نہ سکی رات کی رانی کوئی بات (اے عشق جنوں پیشہ، ص ۱۲۶)

مشبہ: چپ مشبہ بہ: خوشبو وجہ شبہ: خاموشی

چپ بھی پھیلتی گئی، خوشبو بھی پھیلتی گئی، خوشبو رات کی رانی کی ترجمان تو بنی لیکن وہ کھل کر کچھ اظہار نہ کر سکی۔ خوشبو بھی چپ رہی، رات کی رانی بھی خاموش رہی۔ کچھ بیان تو نہ ہو سکا لیکن بات خوشبو کی طرح پھیل گئی، تشبیہ کا نہایت عمدہ قرینہ استعمال کیا گیا ہے۔ مزید مثالیں دیکھیے:

مصحفِ رخ ہے کسی کا کہ بیاضِ حافظ

ایسے چہرے سے کبھی فال نکالی جائے (جاناں جاناں، ص ۴۱)

مشبہ: مصحفِ رخ مشبہ بہ: بیاضِ حافظ وجہ شبہ: مقدر کی پیش گوئی

بیاضِ حافظ سے فال نکالنے کی روایت موجود ہے۔ فال نیک بھی ہوسکتی ہے اور بد بھی۔ حق میں بھی ہوسکتی ہے اور خلاف بھی۔ اسی طرح محبوب کا رخ بھی کسی کے مقدر کا فیصلہ کر سکتا ہے۔ وہ جس پر نظرِ التفات ڈالے وہ مقدر کا سکندر ہو جائے اور جس سے رخ پھیر لے وہ بدنصیب ٹھہرے۔ شاعر بھی اپنا مقدر آزمانا چاہتا ہے۔

سُنا ہے چشمِ تصور سے دشتِ امکاں میں
پلنگ زاویے اس کی کمر کے دیکھتے ہیں (خوابِ گل پریشاں ہے، ص ۱۹)

تشبیہ مرسل

جس میں حروفِ تشبیہ موجود ہوں، اُسے تشبیہ مرسل کہتے ہیں:

مثال: عشاق کے مانند کئی اہلِ ہوس بھی
پاگل تو نظر آتے ہیں پاگل نہیں ہوتے (اے عشق جنوں پیشہ، ص ۱۱۷)

مشبہ: اہلِ ہوس مشبہ بہ: عشاق وجہ شبہ: حقیقتِ حال کا واضح نہ ہونا یا التباسِ نظر ہونا

اہلِ ہوس عشاق کی طرح خود کو سچا اور عشق میں غرق، پاگل پن کا شکار اور جنونی ظاہر کرتے ہیں جو التباسِ نظر ہے جس سے حقیقتِ حال واضح نہیں ہو رہی یعنی اہلِ ہوس اپنے رویوں سے دھوکا دے رہے ہیں۔ چند اور مثالیں ملاحظہ فرمائیں:

مثال: مدتوں کی تشنگی کے بعد اک صہبا کا گھونٹ
جس طرح صحرا میں کوئی آب جو آجائے ہے (اے عشق جنوں پیشہ، ص ۷۱)

مثال: ہم ترے شوق میں یوں خود کو گنوا بیٹھے ہیں
جیسے بچے کسی تہوار میں گم ہو جائیں (اے عشق جنوں پیشہ، ص ۳۵)

مشبہ: خود (شاعر) مشبہ بہ: بچے وجہ شبہ: از خود رفتگی یا بھٹکنا حروفِ تشبیہ: جیسے

تشبیہ مؤکد

جس میں حرفِ تشبیہ حذف کیا جائے، اُسے تشبیہ موکد کہتے ہیں:

مثال: جسم شعلہ ہے جبھی جامۂ سادہ پہنا
میرے سورج نے بھی بادل کا لبادہ پہنا (جاناں جاناں، ص ۷۱)

مشبہ: جسم مشبہ بہ: شعلہ وجہ شبہ: چمک دار ہونا

جسم کو شعلے سے تشبیہ دی گئی ہے لیکن حرف تشبیہ موجود نہیں۔ تشبیہ موکد میں قرینہ یہ پیدا کیا گیا ہے کہ جسم شعلے کی طرح ہے اس لیے محبوب نے لباس سادہ پہنا ہے جیسے سورج بادل کے لبادے میں آئے تو بھی اپنی روشنی کی جھلک مدھم سہی دکھاتا ضرور ہے۔ ''سورج'' میں استعارے کا قرینہ بھی موجود ہے۔ ایک اور مثال دیکھیے:

جیسے کوئی گل چہرہ پری چھم سے اتر آئے

اور رقص کرے ناز سے آ کر مرے آگے (غزل بہانا کروں، ص ۹۰)

۲۔ تشبیہ کی اقسام: طرفین تشبیہ کے حسی یا عقلی ہونے کے اعتبار سے

انسان دو طریقوں سے چیزوں کے بارے میں علم حاصل کرتا ہے۔ کچھ چیزوں کا علم اسے حواسِ خمسہ سے حاصل ہوتا ہے اور کچھ کا علم عقل کے ذریعے حاصل کرتا ہے۔ احمد فراز کے ہاں دونوں صورتیں موجود ہیں۔

طرفینِ تشبیہ حسی متعلق باصرہ کی مثالیں

یہاں بھی پھول سے چہرے دکھائی دیتے ہیں

یہ اب جو ہیں یہی دیوار و در نہ تھے ایسے (نابینا شہر میں آئینہ، ص ۱۷)

اِک خواب کہ کچھ سمجھ نہ آئے

اِک دھند ہے کوہسار جیسی (غزل بہانہ کروں، ص ۶۱)

شعلہ سا بدن زلف کی مخمل میں لپیٹے

جیسے ہو کوئی خواب سا پیکر مرے آگے (غزل بہانہ کروں، ص ۹۰)

یاقوت سے لب سرو سا قد رات سی آنکھیں

وہ جانِ قیامت تھی مرے گھر مرے آگے (غزل بہانہ کروں، ص ۹۱)

یہ دہن زخم کی صورت ہے مرے چہرے پر

یا مرے زخم کو بھر یا مجھے گویائی دے (جاناں جاناں، ص ۱۶)

سنا ہے آئینہ تمثال ہے جبیں اس کی
جو سادہ دل ہیں اسے بن سنور کے دیکھتے ہیں (خوابِ گل پریشاں ہے، ص ۱۹)

بسانِ لالۂ صحرا تپاں تپاں چہرہ
مثالِ نخلِ گہستاں دراز قامت و قد (خوابِ گل پریشاں ہے، ص ۳۱)

تری ہیروں سی آنکھیں اور ترے یاقوت سے لب
کسی انساں کے چہرے پر کسی کے تجربے ہیں (خوابِ گل پریشاں ہے، ص ۷۷)

روئے دلبر کی طرح ابر سے جھلکے ماہتاب
کاکلِ شب کی طرح گیسوئے جانانہ کھلے (خوابِ گل پریشاں ہے، ص ۹۷)

تشبیہ حسی کی متفرق مثالیں

اب کے ہوائیں یوں چلتی ہیں جیسے دلوں پر تیر چلیں
اب کے گلابوں کا موسم بھی وار کرے تلواروں سا
(نابینا شہر میں آئینہ، ص ۲۴)

وضاحت: مصرع اولیٰ میں مشبہ اور مشبہ بہ دونوں لامسہ ہیں۔ مصرع ثانی میں طرفینِ تشبیہ باصرہ ہیں۔

الفاظ تھے کہ جگنو آواز کے سفر میں
بن جائے جنگلوں میں جس طرح راستا سا (جاناں جاناں، ص ۶۸)

وضاحت: مشبہ سامعہ ہے اور مشبہ بہ باصرہ ہے۔

درد ایسا ہے کہ بجھتا ہے چمک جاتا ہے
دل میں اک آگ سی ہے آگ بھی جگنو والی (اے عشق جنوں پیشہ، ص ۴۳)

وضاحت: مشبہ لامسہ ہے اور مشبہ بہ باصرہ ہے۔

تشبیہ عقلی کی مثالیں

جب طرفینِ تشبیہ کو حواس کے بجائے عقل کے ذریعے دریافت کیا جائے تشبیہ عقلی کہلاتی ہے۔

اک نقش ہے وہم کی طرح کا
اک شکل ہے اعتبار جیسی (غزل بہانہ کروں، ص ۶۰)

جانے نشے میں کہ وہ آفتِ جاں خواب میں تھا
جیسے اِک فتنۂ بیدار رواں خواب میں تھا (غزل بہانہ کروں، ص۳۹)

آخر آخر تو یہ عالم ہے کہ اب ہوش نہیں
رگِ مینا سلگ اٹھی کہ رگِ جاں جاناں (جاناں جاناں، ص۱۴)

دلوں سے وہ گزر گیا شعاعِ مہر کی طرح
گھنے اداس جنگلوں میں راستہ بنا گیا (جاناں جاناں، ص۴۲)

زندگی پھیلی ہوئی تھی شامِ ہجراں کی طرح
کس کو اتنا حوصلہ تھا کون جی کر دیکھتا (جاناں جاناں، ص۵۰)

یہ نامراد محبت بھی قافلوں کی طرح
ضرور چھوڑ کے کوئی نشان جاتی ہے (اے عشق جنوں پیشہ، ص۱۲۵)

غمِ رگ و پے میں نہیں جب سے شرارے کی مثال
شاعری روٹھ گئی ہے کسی پیارے کی مثال (خوابِ گل پریشاں ہے، ص۹۲)

وضاحت: مصرع اولیٰ میں مشبہ عقلی اور مشبہ بہ باصرہ ہے۔ مصرع ثانی میں طرفینِ تشبیہ عقلی ہیں۔

احمد فراز کی شاعری میں تشبیہ عقلی اور تشبیہ حسی کی مثالیں بکثرت موجود ہیں۔ تشبیہ حسی میں سے متعلق باصرہ کی مثالیں نسبتاً زیادہ ملتی ہیں۔

احمد فراز کے تشبیہاتی نظام کا بغور مطالعہ کیا جائے تو اُن کے اکثر مشبہ بہ حسی اور عقلی ہوتے ہیں جن کا فطرت سے گہرا تعلق ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی تشبیہات فطرت کی طرح تر و تازہ اور شگفتہ ہیں۔ ان کا معنوی تاثر دامنِ دل کو اپنی طرف کھینچ لیتا ہے۔ جان کو نخل کہنا، محبوب کی چال کو بہاروں کا جاتا ہوا قافلہ کہنا، غمگین آنکھوں کو کنول کے دو پھول کہنا خشک آنکھوں کو برسے ہوئے بادل سے تشبیہ دینا، دل کو برگِ خزاں قرار دینا اور ہجر کی شدت کو خزاں سے ملا دینا بلاشبہ جمالیاتی تاثر سے بھرپور تشبیہات ہیں۔ اکثر تشبیہات دل کے ساتھ ساتھ دماغ میں بھی اک لطف کی سی کیفیت پیدا کر دیتی ہیں۔

محبوب کی تصویر کو خوابوں کا جہاں کہنا گلنار لبوں کو جوانی کی کلیوں سے تشبیہ دینا، تشبیہ کے نادر نمونے ہیں۔ اسی طرح آنکھوں کو چراغ، جسم کو شعلہ اور انجم کو ستارہ کہنا ان کے تشبیہاتی نظام میں تیرگی کے خلاف بغاوت کا عمل بھی ہے کیوں کہ چراغ، شعلہ اور ستارہ سبھی کا تعلق روشنی سے ہے۔ یہاں مروج اندازِ فکر سے ہٹ کر نیا جمالیاتی زاویہ نگاہ سامنے آتا ہے جس سے فن اور نظریہ باہم مربوط ہوتے ہیں۔ اسی طرح پلکوں کو تیر کہنا روایت کی بات سہی لیکن جامد پلکیں اور ابروؤں کی محرابوں سے جو معنوی تاثر پیدا ہو رہا ہے وہ معنی آفرینی کے زمرے میں آتا ہے۔ احمد فراز کی تشبیہات متحرک جمالیات کی نشان گر ہیں، ان کے مشبہ اور مشبہ بہ کے تال میل سے صرف تشبیہ کا عمل ہی مکمل نہیں ہوتا بلکہ رنگ و نور کی ناچتی گاتی رقص کرتی تصویریں نگاہوں کے سامنے گھوم جاتی ہیں۔

استعارہ

لغوی معنی عاریتاً ادھار لینا یا مانگ لینا کے ہیں۔ علمِ بیان کی رُو سے جب کسی لفظ کو حقیقی معنوں کے بجائے مجازی معنوں میں اس طرح استعمال کیا جائے کہ اس کے حقیقی اور مجازی معنوں میں تشبیہ کا تعلق موجود ہو، اسے استعارہ کہتے ہیں گویا "لفظ کے حقیقی معانی کا لباس عاریتاً لے کر مجازی معنی کو پہنا دینے کا نام استعارہ ہے۔"[11]

ارکانِ استعارہ

۱۔ مستعار لہٗ: وہ چیز جس کے لیے لفظ مستعار لیا گیا، اسے مستعار لہٗ کہتے ہیں۔
۲۔ مستعار منہٗ: وہ چیز جس سے اس کے لوازمات عاریتاً لیے جائیں، اُسے مستعار منہٗ کہتے ہیں۔
۳۔ وجہ جامع: جس وجہ سے لوازمات ادھار لیے جائیں اسے وجہ جامع کہتے ہیں۔

احمد فراز کی شاعری میں استعارے کا کردار

علامت، پہیلی، محاورہ اور ضرب المثل تمام استعارے ہی کی مختلف صورتیں ہیں۔ استعارے کے پیچھے تشبیہ کا عمل کارفرما ہوتا ہے۔ استعارہ یکسانی اور اُکتاہٹ کے خلاف ردِ عمل بھی ہے، ایک جیسی چیزیں دیکھنے محسوس کرنے سے جب طبیعت اُچاٹ ہوتی ہے تو شاعر اظہار کے لیے حقیقت کی بجائے مجاز کا سہارا لیتا ہے۔ احمد فراز کی شاعری میں اس کے عہد کے مسائل، جبر و ستم اور استحصالی رویوں کی بازگشت ملتی ہے۔ فراز کے یہاں جو استعاراتی نظام ملتا ہے، اس کی بنیاد سیاسی، ملی، معاشرتی، معاشی، تہذیبی اور عشق و محبت پر مبنی رویوں پر رکھی گئی ہے۔ احمد فراز کے یہاں استعارہ تخیل کی

کارفرمائی ہے۔ یہ "باہر سے لایا ہوا اور پہنا ہوا زیور نہیں جس سے آرائش کا کام لیا جا سکے۔ یہ شعری احساس کی داخلی دنیا سے پیدا ہوتا ہے۔" [۱۲]

احمد فراز کا تخلیقی سفر تشبیہ سے استعارہ اور استعارے سے علامت تک کا سفر ہے جس میں محاورات (نسبتاً زیادہ) اور ضرب المثل (نسبتاً کم) سے بھی کام لیا گیا ہے۔ "یوں محسوس ہوتا ہے کہ شاعر کا تخلیقی ذہن تشبیہ کی بجائے استعارات یا علامت کی طرف مائل ہے۔ [۱۳] اُن کے استعارات لفظی و معنوی خوبیوں سے مالا مال ہیں جن کا صوری اور معنوی تاثر قاری کو مکمل طور پر اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ فراز کی شاعری میں استعارات کا جہاں آباد ہے جس کا تجزیہ پیشِ خدمت ہے۔ ان کے یہاں استعارے کی دو بنیادی صورتیں استعارہ بالتصریح اور استعارہ بالکنایہ موجود ہیں۔

استعارہ بالتصریح

اگر طرفین تشبیہ یعنی مشبّہ اور مشبّہ بہ میں سے مشبّہ کو حذف کر دیا جائے اور مشبّہ بہ کو اس قرینے سے استعمال کیا جائے کہ اس سے مراد مشبّہ ہو، استعارہ بالتصریح وجود میں آئے گا۔ اب مشبّہ بہ مستعار منہ بن جائے گا اور شعر میں مذکور ہوگا، مشبّہ مستعار لہٗ بن جائے گا اور شعر میں موجود نہیں ہوگا۔

مثال: سیلِ خوں شہر کی گلیوں میں دَر آیا ہے فراز
اور تُو خوش ہے کہ گھر جانے کا موسم آیا (پس انداز موسم، ص ۱۰)

مستعار لہٗ: حادثے / آفات مستعار منہ: سیلِ خوں وجہ جامع: حالات کی خرابی

مستعار منہ: سیل خوں کے مناسبات شہر، گلیاں، گھر موجود ہیں یعنی آفات اور مصیبتوں نے شہر یا وطن کی گلیوں میں ڈیرے ڈال رکھے ہیں۔ حالات مسلسل خرابی کے شکنجے میں ہیں اور تُو سمجھ رہا ہے کہ گھر جانے کا موسم آیا۔ اس شعر میں فراز نے اپنے عہد کی بے چینی، افراتفری اور ظلم و بربریت کے لیے سیل خوں مستعار لیا ہے۔

مثال: سرِ دیوار فروزاں ہے ابھی ایک چراغ
اے نسیمِ سحری! کچھ تیرے امکان میں ہے؟ (درد آشوب، ص ۳۳)

مستعار لہٗ: صاحب بصیرت انسان) مستعار منہ: چراغ وجہ جامع: روشنی یا رہنمائی

دیوار اور نسیمِ سحری مستعار منہٗ کے لوازمات ہیں۔ قرینہ یہ ہے کہ دیوار پر رکھے ہوئے چراغ کو نسیمِ سحری نے بجھا تو دینا ہے اس لیے استفسار کیا گیا ہے کہ اے نسیم سحری! کیا تیرے امکان

میں کوئی روشنی بھی ہے...... عام طور پر یہی ہوتا ہے کہ نسیم سحری جب چراغ بجھاتی ہے تو صبح کی روشنی آنے لگتی ہے۔ وہ چراغ آخری لحات میں لڑکھڑا رہا ہے جیسا اس کے امکان میں تھا روشنی دیتا رہا اور ابھی تک روشنی دے بھی رہا ہے۔ آخر اس نے بجھنا تو ہے، کیا اس کے بجھنے کے بعد روشنی کا کوئی امکان ہے یا نہیں۔

مثال: تھا جنھیں زعم وہ دریا بھی مجھی میں ڈوبے

میں کہ صحرا نظر آتا تھا سمندر نکلا (پس انداز موسم، ص ۱۱)

مستعار لہٗ: اہلِ علم مستعار منہ: دریا وجہ جامع: کثرتِ علم

مستعار منہ: دریا کے لوازمات، ڈوبے، صحرا، سمندر وغیرہ موجود ہیں۔

جنھیں اپنے علم پر ناز تھا جو صاحبِ علم تھے یعنی علم کے دریا تھے۔ ان کے لیے میں سمندر ثابت ہوا، اُن دریاؤں کو مجھ سمندر میں ڈوبنا پڑا یعنی وہ میرے علم و فضل کے قائل ہو گئے۔ میں خود کو علمی حوالے سے صحرا سمجھتا تھا، ان کے لیے سمندر بن گیا۔

مثال: چھاؤں میں بیٹھنے والے ہی تو سب سے پہلے

پیڑ گرتا ہے تو آ جاتے ہیں آرے لے کر (غزل بہانہ کروں، ص ۴۴)

مستعار لہٗ: شفیق بزرگ) مستعار منہ: پیڑ: وجہ جامع: شفقت/سایہ

مستعار منہ یعنی پیڑ کے لوازمات چھاؤں اور آرے وغیرہ موجود ہیں۔ سایہ دار پیڑ ایک شفیق بزرگ کی مانند ہے جو سب کے لیے فائدہ مند ہے۔ اس کی شفقت کے سائے میں بیٹھنے والے اس کے گرنے کے بعد اُسی کے دشمن بن جاتے ہیں۔ اس کے حصے بخرے کرنے کے لیے تیار ہو جاتے ہیں۔ جب کوئی بزرگ مرنے کے قریب ہوتا ہے یا مرتا ہے تو وراثت کے جھگڑے شروع ہو جاتے ہیں۔ زندگی کی تلخ حقیقت کو خوب صورت استعاراتی پیرائے میں واضح کیا گیا ہے پیڑ فراز کے ہاں علامت کا درجہ بھی رکھتا ہے۔

مثال: کون طاقوں پہ رہا کون سرِ راہگذر

شہر کے سارے چراغوں کو ہوا جانتی ہے (پس انداز موسم، ص ۸۹)

مستعار لہٗ: (اہلِ علم/ادیب) مستعار منہ: چراغ وجہ جامع: مقابلہ کرنا/جبر سہنا

مستعار منہٗ: چراغ کے لوازمات، طاق، شہر، ہوا موجود ہیں۔

یعنی کس نے حالات سے سمجھوتا کیا اور کون حالات کا مقابلہ کرتا رہا۔ کون سا چراغ طاقوں پہ رہا اور کون سا چراغ سرِ راہگذر مقابلہ کرتا رہا۔ اس بات کی زمانے کو خوب خبر ہے۔ جرأت و مصلحت، جھوٹ اور سچ کے درمیان موجود فرق کو استعاراتی اور علامتی زبان میں خوب واضح کیا گیا ہے۔

مثال: پھر آج دانۂ گندم کے سلسلے میں فراز
کسی خدا نے مری خُلد بیچ ڈالی ہے (تنہا تنہا، ص ۴۷)

مستعارلہٗ: جابر حاکم) مستعار منہ: خدا وجہ جامع: خود مختاری کا گھمنڈ

مستعار منہ: خدا کے لوازمات، خلد، دانۂ گندم وغیرہ موجود ہیں۔ اس استعاراتی رویے میں حکمرانوں پر طنز کیا گیا ہے کہ انھوں نے روٹی کے بدلے ملک امریکہ یا دوسری بڑی طاقتوں کے ہاتھ بیچ دیا ہے۔

مثال: مژدۂ وصل سے کچھ ہم ہی زخود رفتہ نہیں
اس کی آنکھوں میں بھی جگنو سے چمکتے جاویں (غزل بہانہ کروں، ص ۸۵)

مستعارلہٗ: آنسو) موجود نہیں

مستعار منہ: جگنو ہے اس کی مناسبت چمکنا بھی موجود ہے۔ یعنی وصل کی خوش خبری سے صرف ہم ہی خود رفتہ نہیں، اس کی آنکھوں میں بھی خوشی کے آنسو چمک رہے ہیں۔ یہاں خوشی کے آنسوؤں کے لیے خوب صورت قرینہ پیدا کیا گیا ہے۔

استعارہ بالکنایہ

استعارہ بالکنایہ میں مستعار منہ مذکور نہیں ہوتا لیکن اس کی کیفیت یا خاص وصف کا ذکر ہوتا ہے جس کی وجہ سے ذہن مستعار منہ کی طرف منتقل ہو جاتا ہے۔ احمد فراز کی شاعری میں استعارہ بالکنایہ کی مثالیں موجود ہیں:

مثال: ہم نوا سنجِ محبت ہیں ہر اک رُت میں فراز
وہ قفس ہو کہ گلستاں ہو چہکتے جاویں (غزل بہانہ کروں، ص ۸۵)

مستعارلہٗ: ہم

مستعار منہ (پرندے) جو موجود نہیں لیکن مستعار منہ کے اوصاف چہکتے، قفس، رت، گلستان وغیرہ موجود ہیں جن سے ذہن مستعار منہ یعنی (پرندوں) کی طرف منتقل ہو جاتا ہے لہٰذا چہکنا استعارہ

بالکنایہ ہے پرندوں کی طرف۔

مثال: اس درد کے موسم نے عجب آگ لگائی
جسموں میں دہکتے ہیں گلاب اور طرح کے (بے آواز گلی کوچوں میں، ص ۶۰)

مستعارلہٗ: گلاب

مستعارمنہ: (انگارہ) موجود نہیں۔ دہکنے کے وصف کی بنا پر ذہن انگارے کی طرف منتقل ہو جاتا ہے، دہکنا استعارہ بالکنایہ ہے انگارے کا یعنی جسموں میں جذبات و احساسات کے گلاب انگارے کی طرح دہک رہے ہیں۔

احمد فراز کے یہاں استعارہ بالتصریح کے مقابلے میں استعارہ بالکنایہ کی مثالیں نسبتاً کم ہیں۔

اُردو محاورات کا استعمال

محاورے کی بنیاد استعارے پر ہے اور استعارہ مجاز کی صورت ہے۔ جب کوئی فعل اسم کے ساتھ مل کر حقیقی کے بجائے مجازی معنوں میں استعمال ہو اور اہلِ زبان کی روزمرہ کی بول چال کے مطابق بھی ہو محاورہ کہلاتا ہے۔ احمد فراز کی شاعری میں اردو محاورات کی عمدہ مثالیں ملتی ہیں:

لوگ حیراں ہیں شہر کے پیچھے
شہر کے پاسبان کیسے پڑے (اے عشق جنوں پیشہ، ص ۱۳۳)

اے شیخ یہ ڈیڑھ اینٹ کی مسجد تو نہیں ہے
تعمیرِ خرابات ہے تعمیرِ خرابات (اے عشق جنوں پیشہ، ص ۹۹)

ہم تو اس کو بھی سر آنکھوں پہ بٹھا لیتے ہیں
سوئے میخانہ جو احرام میں آجائے کوئی (اے عشق جنوں پیشہ، ص ۱۲۷)

اب سر بکف ہجوم جو دل دادگاں کا ہے
مقتل میں باندھ رکھی تھی ہم نے تری ہوا (اے عشق جنوں پیشہ، ص ۸۰)

پیچھے پڑنا، ڈیڑھ اینٹ کی مسجد بنانا، سر آنکھوں پر بٹھانا اور ہوا باندھنا وغیرہ محاورات ہیں جن میں استعاراتی رنگ موجود ہے۔

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو احمد فراز کی شاعری کا استعاراتی نظام، سیاسی، ملی، تہذیبی،

معاشی، معاشرتی اور سماجی رویوں کے ساتھ ساتھ محبوب کے حسن و جمال کے گرد گھومتا نظر آتا ہے۔ جگنو، چراغ، پیڑ، پرندے، دریا ایسے استعارات ہیں جو کسی حد تک علامت کا درجہ بھی رکھتے ہیں، احمد فراز کی شاعری میں بدرجہ اتم موجود ہیں۔ وہ استعارات کی مدد سے ملکی بدحالی اور زمانے کی بے حسی پر طنز کرتے ہیں اور محبوب کے حسن و جمال کی داستانیں بھی رقم کرتے ہیں۔ وہ صاحبِ بصیرت اور علم و دانش رکھنے والی ہستیوں کے لیے چراغ اور سورج کے استعارے استعمال کرتے ہیں۔ ساتھ ہی انھی استعارات یا علامات کی مدد سے وہ طنزیہ مضامین بھی تراشتے ہیں۔ جگنو جہاں اُن کے نزدیک آنسو کا استعارہ ہے، وہیں اُمید کی کرن بھی ہے۔ اسی طرح قفس پرندے صیاد وغیرہ وسیع تناظر میں استعمال ہوئے ہیں۔ احمد فراز کا استعاراتی نظام اُن کی فکری و فنی بصیرت کا آئینہ دار ہے۔

احمد فراز کی شاعری میں علامت نگاری

احمد فراز کی شاعری میں علامت کا استعمال بھی کثرت سے ملتا ہے۔ علامت شاعری میں قلفے سے گزر کر مساوات کا درجہ حاصل کر چکی ہے۔ علمِ بیان میں تشبیہ، استعارہ اور علامت کو بہت اہمیت حاصل ہے۔ استعارہ تشبیہ کی اگلی منزل اور علامت استعارے کی بلیغ صورت ہے:

بقول عارف عبدالمتین:

> ''علامت کسی بھی نوعیت کی اس چیز کو کہتے ہیں جو کسی بھی دوسری چیز کی نشاندہی کرے یا اس کا سراغ مہیا کرے باالفاظِ دیگر علامت اس پُر معنی وجود کا نام ہے جس کی معنویت محض اس کے ماورا کسی اور وجود کے حوالے میں مضمر ہے۔'' [۱۴]

شعور، لاشعور کا مظہر ہے اور علامت انسانی شعور اور سماج کے رویوں سے جنم لیتی ہے۔ ہم مختلف چیزوں کا ادراک علامتوں اور نشانات کی مدد سے کرتے ہیں۔ ہر شے جہاں اپنا وجود رکھتی ہے، وہیں اپنا نشان بھی رکھتی ہے۔ یہی نشانات ہیں جو ہمیں پوری کائنات میں موجود اشیا کی شناخت کرواتے ہیں۔ یہ نشانات انسانی شعور اور لاشعور میں کسی نہ کسی طریقے سے آجاتے ہیں۔ علامت پسندوں نے محض استعارے ہی کو علامت کا درجہ نہیں دیا بلکہ شاعری میں علامت کو موسیقی کے اثرات و کیفیات کے مرتب کرنے کا موجب بھی قرار دیا گیا ہے۔ اردو ادب میں سب سے پہلے صوفیانہ اور سیاسی نوعیت کے استعارات کو علامت قرار دیا گیا جن میں لب و رخسار، صید و صیاد، ساقی و میخانہ پیرِ مغاں، آشیانہ، فاختہ، بادہ و ساغر، جام وغیرہ اہم ہیں۔ یہ علامتیں تشبیہ سے استعارے کا سفر طے کرتے ہوئے

علامت کے درجے تک پہنچیں۔ علامت ایک حد تک ہمارے شعور اور لاشعور کا حصہ بن جاتی ہے پھر شعر کے پیکر میں مترشح ہوتی ہے۔

ڈاکٹر سلیم اختر کہتے ہیں:

''علامت خلا میں جنم نہیں لیتی، اسی طرح لاشعور سے علامت کے ظہور کا یہ بھی مطلب نہیں کہ لاشعور کوئی اندھا کنواں ہے جہاں سے کسی جادوگر کے چھومنتر سے کنول کے پھول کی طرح تیرتی سطح آب پر آجاتی ہے۔''[۱۵]

دراصل شاعر کا تخیل اور وجدان اسے باہر لاتا ہے۔ اگر فنکار کا تخیل، کمزور ہے تو کوئی بھی تشبیہ، استعارہ یا علامت اپنی مقصدی سطح کو نہیں چھو سکتی۔ علامت، استعارہ ہی کی صورت ہے لیکن ہر استعارہ علامت نہیں بن سکتا۔ صرف وہ استعارہ علامت بن سکتا ہے جو کسی نہ کسی فکری نظام کا حصہ ہو۔ ''فکری نظام کا حصہ بنے بغیر کوئی استعارہ علامت نہیں بن سکتا۔''[۱۶]

علامت ایک نئی اصطلاح ہے بہ نسبت تشبیہ اور استعارے کے، علامت نگاری یا سمبلزم کی تحریک فرانس سے چلی، فرانس میں اس کے اہم شعرا، میلارمے بودلیئر، والیئن وغیرہ گردانے جاتے ہیں۔ انگلستان میں روزیٹی، ییٹس، وائلڈ اور پیٹر اہم ہیں۔ جرمنی میں ریبو میریا رلکی اور اسٹیفن جارج کا تذکرہ ملتا ہے۔ روس میں الیگزینڈر بلاک بطور خاص اس تحریک سے متاثر ہوئے جب یہ تحریک برصغیر پاک و ہند میں پہنچی تو اُسے خاصی مقبولیت نصیب ہوئی۔ اسی مقبولیت کا نتیجہ ہے کہ علامہ اقبال، ن م راشد، جوش ملیح آبادی، مجید امجد، منیر نیازی، فیض احمد فیض اور احمد فراز کی شاعری میں علامت نگاری کے اثرات موجود ہیں۔ احمد فراز کی شاعری میں علامتیں تخلیقی ندرت کے ساتھ جلوہ گر ہوئی ہیں۔ ان کے ہاں عام طور پر چراغ، سورج، وحشی، مسافر، غزال، پیڑ، دشت، صلیب، صحرا، مقتل، قاتل، جگنو، جنگل، گل وغیرہ ایسی علامتیں موجود ہیں۔ مثال دیکھیے:

مثال: آخر کو تو گل ہو گئے سورج سے مسافر
اور میں تو چراغ سر جادہ بھی نہیں تھا (پس انداز موسم، ص ۴۵)

مثال: مرے چراغ تو سورج کے ہم نسب نکلے
غلط تھا اب کے تری آندھیوں کا تخمینہ (نابینا شہر میں آئینہ، ص ۱۵)

کرداری حوالے سے بھی علامتیں ملتی ہیں جو جانوروں سے انسان کے لیے مستعار لی گئی ہیں۔

مثال: یہاں بے شمار الوؤں کے بسیرے ہیں، چمگادڑوں کے

ٹھکانے ہیں اور گیدڑوں نے کئی غار کھودے ہوئے ہیں (تنہا تنہا، ص۲۲)

بظاہر تو کھنڈر کی حالتِ زار پر روشنی ڈالی گئی ہے لیکن در پردہ انسان کے تخریبی رویوں، غیر ذمہ دارانہ انداز فکر اور زمانے کی بے حسی پر علامتی انداز میں گہرا طنز کیا گیا ہے۔ انسانی بنیادی نظامِ سماج کی ٹوٹ پھوٹ، پر الو چمگادڑ اور گیدڑ وغیرہ نہ صرف چیخ چلا رہے ہیں بلکہ ان کی کمزوریوں سے فائدہ بھی اٹھا رہے ہیں۔ احمد فراز کی شاعری میں ایسی سیاسی علامتیں ہیں جو ہمارے مذہب، سماج، معاشرت، بنیادی انسانی مسائل کی نشاندہی کرتی ہیں۔ جیسا کہ بیان کیا گیا ہے کہ علامت فرد کے شعور، لاشعور اور اپنے عہد کے سماج سے جنم لیتی ہے۔ احمد فراز کی شاعری میں علامت، ان کے رومانوی مزاج اور سرمایہ دارانہ، جبر و ستم پرمبنی نظام کے سبب وجود میں آتی ہے۔

سرمایہ دارانہ اور آمریت پرست نظام سے بغاوت کے سبب وحشی، جنگل اور دشت وغیرہ کی علامتیں استعمال کی گئیں۔ سماج کے اندر فکری تیرگی کے پھیلاؤ کے سبب سورج چراغ اور جگنو کی علامتیں سامنے آئیں۔ پیڑ کی علامت اُن کے یہاں وسیع تناظر میں استعمال ہوئی ہیں۔ پیڑ ان کے نزدیک چھاؤں کا ذریعہ اور منفعت کا استعارہ بھی ہے۔

احمد فراز کی شاعری میں موجود علامات کا دقتِ نظری سے مطالعہ کریں تو اُن کی چار سطحیں سامنے آتی ہیں:

۱۔ محبت اور رومان کی سطح

۲۔ سماجی رویوں کے خلاف بغاوت کی سطح

۳۔ رہنمائی اور فرض شناسی کے فقدان کی سطح

۴۔ اہلِ علم وفضل اور اہلِ کردار کے ذکر کی سطح

۱۔ محبت اور رومان کی سطح

۱۔ جہاں تک محبت اور رومان پرمبنی رویوں کا تعلق ہے تو ان کے یہاں محبوب کے لیے عموماً خورشید اور چاند کو بطور علامت استعمال کیا گیا ہے:

وہ چاند تھا میرے بازوؤں میں

آغوش تھا آسمان میرا (خوابِ گل پریشاں ہے، ص۸۲)

میں تو ذرہ تھا مگر اے مرے خورشید خرام
تو مجھے روند گیا ہے تو ستارہ ہوا میں (اے عشق جنوں پیشہ، ص ۱۵۰)

۲۔ سماجی رویوں کے خلاف بغاوت کی سطح

جبر و ستم پر مبنی استحصالی نظام اور اس نظام سے وابستہ کرداروں کے لیے گرگ اور نہنگ وغیرہ کو بطور استعارہ استعمال کیا گیا ہے جو ان کی شاعری میں علامت کا درجہ رکھتے ہیں۔ یہ علامتیں جبر کے نظام سے وابستہ تمام اقتدار و دولت پرست افراد کے لیے استعمال کی گئی ہیں:

سنو ہواؤں کا نوحہ زبانیِ صحرا
کہ گرگ زاد کریں اب شبانیِ صحرا (اے عشق جنوں پیشہ، ص ۱۷۸)

بیکار الجھتے ہو فراز اہلِ جہاں سے
شکوہ بھی نہنگوں سے ہے پانی میں بھی رہنا (اے عشق جنوں پیشہ، ص ۶۹)

یہاں نہنگ کی مناسبت سے "پانی میں رہنا" ضرب المثل کا خوب استعمال ہوا ہے۔

۳۔ رہنمائی اور فرض شناسی کے فقدان کی سطح

ناگ خود ہی تو خزانوں نے یہاں پالے ہیں
آگ پھولوں نے بکھیری ہے گلستانوں میں (تنہا تنہا، ص ۳۵)

ناگ جبر و ستم پر مبنی نظام کے کرداروں کا استعارہ اور علامت ہے۔ ان کے پیدا کرنے یا پالنے میں ہماری کوتاہیاں اور فرض شناسی کا فقدان شامل ہے۔ جس میں سیاستدانوں سمیت عام آدمی کو بھی موردِ الزام اور اس کا ذمہ دار ٹھہرا گیا ہے۔

۴۔ اہلِ علم و فضل اور صاحبِ کردار کے ذکر کی سطح

اہلِ علم و فضل اور صاحبِ کردار افراد کے لیے عموماً چراغ، پیڑ اور سورج کی علامتیں ملتی ہیں:

اب کے ایسی آندھیاں اٹھیں کہ سورج بجھ گئے
ہائے وہ شمعیں کہ جھونکوں سے بھی تھیں نا آشنا (تنہا تنہا، ص ۶۸)

احمد فراز کی شاعری کا علامتی نظام انھی چار سطحوں پر مبنی ہے۔ یہ چار سطحیں ایسی ہیں جن سے اُن کی شاعری اور فکری نظام کا مکمل خاکہ تیار کیا جا سکتا ہے۔

مجازِ مرسل

مجازِ مرسل سے پہلے لفظ مجاز کی تفہیم ضروری ہے۔ جب الفاظ اپنے اصلی اور حقیقی معنوں کی بجائے غیر حقیقی معنوں میں استعمال ہوں تو وہ مجاز کہلاتے ہیں۔ مثلاً ''ندیم کے گھر چاند پیدا ہوا۔'' بیٹے کے لیے استعارہ کیا گیا ہے اور مجازی معنوں میں استعمال ہوا ہے۔

اسی طرح مجازِ مرسل وہ لفظ ہوگا جو اپنے مجازی معنوں میں استعمال ہو۔ ایک اور خاص بات کہ اس کے حقیقی اور مجازی معنوں میں تشبیہ کے تعلق کے علاوہ کوئی اور تعلق ہوتا ہے:۔

احمد فراز کی شاعری سے مجازِ مرسل کی مثالیں

مثال: مجھے تو ڈر ہے کہ شیخِ حرم کے ہاتھوں سے

مری طرح کہیں رسوا رسول و رب بھی نہ ہوں (بے آواز گلی کوچوں میں، ص۶۴)

یہاں ''شیخِ حرم کے ہاتھ سے'' مجازِ مرسل ہے۔ سبب بول کر مراد مسبّب لیا گیا ہے۔ ہاتھ سبب ہیں اس سے مراد مسبّب ہے یعنی شیخِ حرم کے کردار سے اور اس کی کم ظرفی، ڈھٹائی، ذاتی لالچ اور ہوس کی وجہ سے کہیں ایسا نہ ہو کہ مری طرح رسول و رب ہی نہ رسوا ہو جائیں۔ جیسے اس نے مجھ پر بہتان باندھے ہیں، میری کردار کشی کی ہے، کہیں وہ رسول و رب کے خلاف ہی نہ ہو جائے یعنی جس طرح وہ من مانی کر رہا ہے، مذہب کی آڑ میں اپنے ذاتی مقاصد پورے کر رہا ہے، اسی آڑ میں وہ رسول و رب کی تعلیمات کی غلط تشریح نہ شروع کر دے۔ مجازِ مرسل کے ذریعے طنز کا عمدہ قرینہ پیدا کیا گیا ہے۔

مثال: لب کشا لوگ ہیں، سرکار کو کیا بولنا ہے

اب لہو بولے گا تلوار کو کیا بولنا ہے (اے عشق جنوں پیشہ، ص۹۴)

یہاں آلہ بول کر صاحبِ آلہ مراد لیا گیا ہے۔ تلوار آلہ ہے اور صاحبِ آلہ اُس کے چلانے والے ہیں۔ لہو کہ کر مقتول مراد لیا گیا ہے کہ اب لوگ خود فیصلے کریں گے، ان کا لہو انتقام لے گا اور ان کی تلوار انتقام لے گی۔ حاکم جابر کو للکار کر کہا گیا ہے کہ اب آپ کی کوئی بات نہیں چلے گی۔ مظلوم خود فیصلے کریں گے۔ اپنے اوپر کیے گئے ظلم و ستم کا بدلہ خود لے لیں گے۔ مجازِ مرسل کا عمدہ قرینہ استعمال کیا گیا ہے۔

مثال: تیرے ہوتے ہوئے آ جاتی تھی ساری دنیا

آج تنہا ہوں تو کوئی نہیں آنے والا (دردِ آشوب، ص۸۱)

کل کا ذکر کر کے جزو مراد لینا۔ ساری دنیا مجاز مرسل ہے۔ ساری دنیا سے مراد چند لوگ ہیں تمام دنیا نہیں۔ یعنی اے محبوب جب تو آتا تھا تو تیرے ساتھ یا تیری وجہ سے اور لوگ بھی میرے پاس آجاتے تھے۔ لیکن آج تنہا ہوا ہوں تو کوئی بھی آنے والا نہیں ہے۔ یعنی جو آتے تھے اُن کے آنے کا سبب تو ہی تھا۔ مجاز مرسل کا خوب صورت استعمال ہے۔

مثال: میں خود کو بھول چکا تھا مگر جہاں والے

اُداس چھوڑ گئے آئینہ دکھا کے مجھے (دردآشوب، ص ۹۳)

کُل کا ذکر کر کے جزو مراد لیا گیا ہے۔ جہاں والے مجاز مرسل ہے۔ یعنی سب جہاں والے نہیں بلکہ جہان میں سے کچھ لوگ مراد ہیں۔ مقصد یہ کہ میں تو خود کو فراموش کر چکا تھا اپنے آپ سے بیگانہ ہو چکا تھا۔ جہاں والے یعنی میرے عزیز و اقارب یا مجھ سے شناسائی رکھنے والے لوگ آئے، انھوں نے مجھے میری حقیقت سے شناسا کروایا اور مجھے اپنا آپ یاد دلا دیا۔ جس کی وجہ سے میں اداس ہو گیا ہوں۔ مجاز مرسل کے ذریعے عمدہ مضمون تراشا گیا ہے۔

مثال: تمام شہر ہے مقتل اُسی کے ہاتھوں سے

تمام شہر اُسی کی دعائیں دیتا ہے (نایافت، ص ۱۰۹)

کل بول کر جزو مراد لینے کا قرینہ موجود ہے۔ تمام شہر سے مراد شہر کے چند لوگ ہیں، جو محبوب کے ہاتھوں قتل ہوئے ہیں۔ یہاں "ہاتھوں قتل ہونے" میں بھی مجاز کا قرینہ موجود ہے۔ ہاتھوں سے نہیں بلکہ اداؤں سے قتل ہوئے ہیں۔ جو شہر محبوب کے ہاتھوں قتل ہوا ہے وہ اس کو دعائیں دیتا ہے۔ دوہرے مجاز مرسل کے استعمال سے شہر کے مضمون کو چار چاند لگ گئے ہیں۔

مثال: ہمارے بچوں کو اپنی یادوں سے دور نہ رکھو

جن کے بدن

گلیوں میں دم توڑ دیتے ہیں

اب انتقام کا ہاتھ بلند ہو چکا ہے (سب آوازیں میری ہیں، ص ۱۴)

یہ نظم بنیادی طور پر Forget not our mother byliva Mackary کا اردو ترجمہ ہے جس کی ایک سطر "اب انتقام کا ہاتھ بلند ہو چکا ہے" میں مجاز مرسل کا استعمال کیا ہے۔ یہاں ہاتھ سبب ہے جس کا مسبب باغی یا بغاوت ہے۔ یہاں سبب بول کر مسبب مراد لیا گیا ہے۔

مثال: آنکھ بھی برسی بہت بادل کے ساتھ

اب کے ساون کی جھڑی اچھی لگی (خواب گل پریشاں ہے، ص ۴۷)

سبب کا ذکر کر کے مسبب مراد لیا گیا ہے۔ سبب آنکھ ہے: مسبب: آنسو ہیں، آنکھ نہیں آنسو برستے ہیں۔

مثال: اور ہم

مزید یقین کے ساتھ

اعادہ کرتے ہیں

کہ افریقہ آزاد ہوگا (سب آوازیں میری ہیں، ص ۱۵)

یہاں افریقہ آزاد ہوگا، میں مجاز مرسل ہے۔ افریقہ سے مراد افریقہ کے لوگ ہیں یعنی آزادی کی تحریک کے سبب افریقہ میں بسنے والے مکمل طور پر آزاد ہو جائیں گے۔ افریقہ ظرف ہے، ظرف بول کر مظروف یعنی افریقی عوام مراد لیا گیا ہے۔

مثال: کچھ تو اُس حسن کو جانے ہے زمانہ سارا

اور کچھ بات چلی ہے مرے احباب سے بھی (دردِ آشوب، ص ۴۱)

حسن وصف ہے محبوب کا، محبوب موصوف ہے۔ وصف بول کر موصوف مراد لیا گیا ہے۔ یعنی زمانہ کچھ تو محبوب کے حُسن سے پہلے ہی واقف ہے اور کچھ میرے احباب سے بات چل نکلی۔ محبوب کے حسن کے اظہار کے لیے مجاز مرسل کا قرینہ نہایت کارگر ثابت ہوا ہے۔

مثال: رسم چل نکلی عجب اب میکدے کی خیر ہو

ہے وہی جمشید جس کے ہاتھ پیمانہ پڑے (دردِ آشوب، ص ۱۳۵)

ظرف بول کر مظروف مراد لیا گیا ہے۔ ظرف پیمانہ اور مظروف اس کے اندر موجود شراب ہے۔ یعنی میکدے میں رسم چل نکلی ہے جن کے ہاتھ پیمانہ آجائے وہی بادشاہ بن جاتا ہے۔ یہاں شراب کے اثرات ظاہر کرنے کے لیے مجاز مرسل کا عمدہ قرینہ استعمال ہوا ہے۔

کنایہ

کنایہ کے لغوی معنی ''پوشیدہ یا چھپی ہوئی بات'' کہنے کے ہیں۔ علمِ بیان کی رُو سے کنایہ سے مراد ایسا کلمہ ہے جس کو استعمال کر کے اس سے مجازی معنی مراد لیے جائیں لیکن اس کے حقیقی معنی بھی

جائز ہوں۔ جیسے موئے سیاہ کنایہ ہے جوانی سے اور اسی طرح موئے سفید بڑھاپے کا کنایہ ہے۔ کنایہ کی متعدد اقسام ہیں۔ ان میں سے درج ذیل اقسام احمد فراز کی شاعری میں بکثرت ملتی ہیں۔

کنایہ قریب

ایسا کنایہ جو آسانی سے سمجھ آجائے، اس میں موصوف کی صفت کا ذکر ہو اور اس سے مراد بھی موصوف ہوتا ہے جیسے سفید ریش ہونا بڑھاپے کا کنایہ ہے۔

مثال: دل نے ذرا سے غم کو قیامت بنا لیا

ورنہ وہ آنکھ اتنی زیادہ خفا نہ تھی (دردِ آشوب، ص ۵۵)

ذرا سے غم کو قیامت بنا لینا عاشق کی صفت ہے اور آنکھ کا خفا ہونا محبوب کی طرف کنایہ ہے۔

کنایہ بعید

اگر کئی صفتیں جمع کرنے کے بعد موصوف ذہن میں آئے تو کنایہ بعید ہوگا۔

مثال: طلوع ہوتا رہا تو ہر ایک سال مگر

مرے وطن کی جبیں پھر بھی جگمگاتی نہیں (تنہا تنہا، ص ۱۷۸)

طلوع ہونا، ایک سال کے بعد طلوع ہونا۔ طلوع ہونے سے خوشی کا احساس ہونا۔ یہ تین صفات جمع کی جائیں تو ذہن موصوف یعنی ہلالِ عید کی طرف پلٹ جاتا ہے۔ اس شعر میں ہلالِ عید کی طرف کنایہ ہے۔

کنایہ تلویح

وہ کنایہ ہے جس میں لازم و ملزوم کے درمیان واسطے زیادہ خفی اور پیچیدہ ہوں:

مثال: ہر ایک بات نہ کیوں زہر سی ہماری لگے

کہ ہم کو دستِ زمانہ سے زخم کاری لگے (دردِ آشوب، ص ۴۱)

دستِ زمانہ اہلِ دنیا کا کنایہ ہے، اہلِ دنیا نے زہریلے زخم لگائے۔ ان کا زہر ہمارے اندر رچ بس گیا اور وہ زہر ہماری زبان میں شامل ہوگیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب ہم بولتے ہیں تو ہماری ہر ایک بات لوگوں کو زہر سی لگتی ہے۔ کیونکہ اہلِ دنیا کی باتوں سے زہر ہمارے اندر سرایت کر گیا ہے اور وہی زہر اب زبان کے ذریعے ہم اگل رہے ہیں۔

ایمایا اشارہ

کنایہ میں نہ واسطے زیادہ ہوں، نہ پوشیدگی ہو تو اُسے ایمایا اشارہ کہتے ہیں۔ یعنی کوئی کہے کہ "شراب اُس کی گھٹی میں پڑی ہوئی ہے" تو اس سے مراد یہ ہوگی کہ ابتدائے عمر سے اُسے شراب نوشی کی عادت ہے۔

مثال: چاکِ گریباں پھرنا کس کو خوش آتا ہے فرازؔ
ہم بھی اس کو بھول نہ جائیں دل پہ اگر ہو زور (دردِ آشوب، ص ۱۱۰)

چاکِ گریباں پھرنا عاشق دیوانا کی طرف اشارہ ہے۔

حوالہ جات

۱۔ امام بخش صہبائی، حدائق البلاغت، ص ۳۔۴۔

۲۔ خدیجہ شجاعت علی، فنِ شاعری، ص ۱۳۔

۳۔ سید عابد علی عابد، البدیع، ص ۳۱۔

۴۔ صغیر احمد جان، صحیفہ فنونِ ادب، پشاور، ص ۱۸۳۔

۵۔ نجم الغنی، بحر الفصاحت، جلد دوم، ص ۱۴۷۔

۶۔ عابد علی عابد، البیان، ص ۷۱۔

۷۔ مزمل حسین، ڈاکٹر، اُردو میں علم بیان اور علمِ بدیع کے مباحث: تحقیقی و تنقیدی جائزہ، ص ۲۹۔

۸۔ حمید عبداللہ شاہ ہاشمی، پروفیسر، فنِ شعر و شاعری اور روحِ بلاغت، ص ۳۵۔

۹۔ احمد فراز، بے آواز گلی کوچوں میں، ص ۱۹۔

۱۰۔ سید اختر حسین جعفری، ڈاکٹر، احمد فراز کی شعری جہتیں، مشمولہ ماہِ نو احمد فراز نمبر، ص ۳۳۴

۱۱۔ مزمل حسین، ڈاکٹر، اردو میں علمِ بیان اور علمِ بدیع کے مباحث، تحقیقی و تنقیدی جائزہ، ص ۷۔

۱۲۔ جابر علی سید، استعارے کے چار شہر، ص ۲۵۔

۱۳۔ سید اختر حسین جعفری، ڈاکٹر، احمد فراز کی شعری جہتیں، مشمولہ ماہِ نو احمد فراز نمبر، ص ۳۳۵

۱۴۔ عارف عبدالمتین، امکانات، ص ۱۳۲۔

۱۵۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، تخلیق اور تخلیقی مسائل نفسیات کی روشنی میں، مشمولہ نقوش، ص ۱۰۴۔

۱۶۔ جابر علی سید، استعارے کے چار شہر، ص ۱۹۔

باب چہارم

احمد فراز: کی شاعری کا بدیعی مطالعہ

علمِ بدیع کا تعارف

بدیع عربی زبان کا لفظ ہے جس کا مادہ (ب دع) ہے۔ اس کے لغوی معنی انوکھا، نادر اور موجد وغیرہ کے ہیں۔ اس علم کا بانی عبداللہ بن معتز عباسی ہے۔ نوراللغات کے مطابق اس کے معنی:

"بدیع (ع یائے معروف) صنعت، انوکھا، نادر نیا، بنانے والا یا موجد نو ایجاد شے ہے۔"[۱]

لغات کشوری کے مطابق:

"بدیع، انوکھا، نادر، نئی بات۔"[۲]

وقار احمد رضوی لکھتے ہیں:

"علمِ بدیع وہ علم ہے جس کے ذریعے تحسین کلام کے طریقے معلوم ہوں، خواہ وہ لفظی ہوں یا معنوی، انھیں کو صنائع بدائع اور تحسینِ کلام سے تعبیر کیا جاتا ہے، اس علم کی غرض یہ ہے کہ کلامِ نثر و نظم زیورِ حسن سے آراستہ ہو سکے، اس کا موضوع صنائع بدائع ہے۔"[۳]

یعنی علم بدیع وہ علم ہے جس کے ذریعے کلام کو لفظی اور معنوی حوالے سے خوب صورت بنایا جاتا ہے۔ اس علم کے لیے ضروری ہے کہ وہ ضرورت کے مطابق عمل میں لایا جائے تاکہ کلام میں خوب صورتی اور دل کشی پیدا ہو سکے۔ اس کا بے جا استعمال کلام میں اُکتاہٹ پیدا کر سکتا ہے۔ جس طرح کھانے میں نمک مرچ کا استعمال ایک حد تک تو لطف دیتا ہے، حد سے بڑھے تو کھانے کا سارا ذائقہ غارت ہو جاتا ہے۔ یعنی کلام میں علمِ بدیع کا عمل دخل مقتضائے حال ہونا چاہیے۔ حدِ اعتدال سے متجاوز نہیں ہونا چاہیے۔ کچھ ایسی ہی وجوہ کی بنا پر مولانا حالی، علامہ شبلی نعمانی، مولانا بجنوری، اور

لہٰذا امام اثر نے علمِ بدیع کو زیادہ اہمیت نہیں دی۔

اہم بات یہ ہے کہ کلام کا حسن لفظ و معنی کے اختلاف میں نہیں بلکہ خوب صورت اختلاط اور ارتباط میں مضمر ہے۔ علمِ بلاغت کی رُو سے "بیان" کا منصب بھی یہی ہے کہ ایک بات کو خوب صورت انداز میں مختلف طریقوں سے کیا جائے۔ لفظ اور معنی کو الگ الگ خانوں میں رکھنے کے باوجود مکمل طور پر الگ نہیں کیا جا سکتا۔ دونوں کا مقصد حسن کی تلاش ہے۔ "لفظ" لباس ہے تو "معنی" جسم۔ جس طرح جسم کے بغیر لباس کا تصور بے معنی ہے اسی طرح لباس کے بغیر جسم کا تصور عریانیت کے زمرے میں آتا ہے اس لیے انھیں مکمل طور پر ایک دوسرے سے جدا نہیں کیا جا سکتا۔ بقول عابد علی عابد:

> "لفظ و معنی کو صرف نظریاتی طور پر جدا کیا جا سکتا ہے ورنہ لفظ معنی ہی کی حقیقت کا ایک رُخ ہے۔"[۴]

علمِ معانی اور علمِ بیان کے بعد علمِ بدیع کی بڑی اہمیت ہے۔ علمِ بلاغت کا تیسرا بڑا شعبہ ہے۔ یہ شعبہ حسن کے ابلاغ میں معاونت کرتا ہے یعنی معانی و بیان کے بعد کلام میں جو کچھ کمی رہ جاتی ہے، وہ علمِ بدیع پوری کرتا ہے۔

مشرقی شعریات میں معانی، بیان اور بدیع کو الگ الگ تصور کر کے زیرِ بحث لایا جاتا ہے۔ ہمارے یہاں ان کی تشریح و توضیح میں بہت سی پیچیدگیاں موجود ہیں۔ بظاہر ان کو الگ الگ ضرر سمجھا جاتا ہے لیکن حقیقت اس کے برعکس ہے۔ یہ ایک ہی پیڑ علمِ بلاغت کی مختلف شاخیں ہیں۔ تفہیم کی حد تک الگ الگ ہیں۔ بنیادی طور پر لفظ و معنی کا اطلاقی تصور کُلی تصور ہے۔ علمِ بدیع شعری حسن کے تعین اور ابلاغ کا ضامن ہے۔

سید عابد علی عابد کہتے ہیں:

> "دراں حال کہ جس چیز کو بدیع کہتے ہیں، وہ دراصل شعری (یہاں شعری ہی مطلوب بحث ہے) تخلیقات کی اقدارِ حسن کو متعین کرنے اور اظہارِ حق کے ابلاغِ تام میں معاونت کرنے کا نام ہے۔"[۵]

علمِ بدیع کا بنیادی منصب کلام میں جمالیاتی عناصر کی نشان دہی کرنا ہے۔ اس نقطہ نظر پر مبنی مشرقی شعریات میں ایک الجھن ہمیشہ رہی ہے کہ جمالیاتی قدروں کی نشان دہی ہر کس و ناکس کا کام نہیں بلکہ اس کے لیے ذوقِ سلیم کی ضرورت ہوتی ہے۔ ذوقِ سلیم کی راج دھانی مغربی شعریات

کو ہضم نہیں ہوتی۔ مغربی شعریات میں محض ذوقِ سلیم کے بھروسے عمدہ نتائج برآمد نہیں ہو سکتے۔ سائنسی اندازِ فکر کے لیے معروضی' اور تجزیاتی اندازِ نظر کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس کے برعکس مشرقی شعریات میں ذوقِ سلیم کے بل بوتے پر جمالیاتی قدروں کا تعین ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مشرقی شعریات میں علمِ بدیع کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

حنیف گنگوہی کے مطابق:

''اس علم کو''بدیع'' اس لیے کہتے ہیں کہ جو شخص اپنے کلام کو محسناتِ بدیعہ سے مزین کر لیتا ہے تو گویا اس کا وہ کلام، بے مثال اور انوکھا ہو جاتا ہے۔ نیز یہ لفظ بٹی ہوئی رسی کے معنی میں بھی آتا ہے۔ گویا وہ کلام جس کی تزئین وجوہ محسنہ بدلعیہ کے ذریعے تام ہو جائے، وہ ایسا ہے جیسے تلبوٹ بٹی ہوئی رسی کہ مضبوط بھی ہوتی ہے اور خوب صورت بھی۔''[۲]

یہاں محسناتِ بدیعہ سے مراد محسناتِ لفظی اور محسناتِ معنوی ہیں۔ انھیں ہم صنائع لفظی اور صنائع معنوی سے بھی تعبیر کرتے ہیں۔ علمِ بدیع کی بنیاد انھیں دو صنائع پر قائم ہے۔ ان کا بنیادی مقصد شاعری میں جمالیاتی قدروں کو اجاگر کرنا ہے اور ان اصولوں کو متعارف کرواتا ہے جن پر عمل پیرا ہو کر کلام میں لفظی خوبیوں کے ساتھ ساتھ معنوی خوبیاں بھی جمع ہو سکیں۔

زبان کے قواعد میں علمِ بدیع کو چوتھے نمبر پر شمار کیا جاتا ہے۔ ترتیب کچھ ایسے ہے:

۱۔ علمِ صرف ۲۔ علمِ نحو ۳۔ علمِ بیان ۴۔ علمِ بدیع

زبان میں اِن چار شعبوں کی بڑی اہمیت ہے۔ اگر زبان کو عمارت تصور کیا جائے تو علمِ صرف اِس کی بنیاد ہے، بنیاد کے بعد علمِ نحو دیواروں کا کام دیتا ہے۔ علمِ بیان اس کا پلستر اور علمِ بدیع، اس کے نقش و نگار ہیں یا یوں کہہ لیجیے کہ اگر زبان پھول دار درخت ہے تو علمِ صرف، اس کا تنا علمِ نحو اس کی شاخیں، علمِ بیان اس کے پتے اور علمِ بدیع اس کے پھول پھل ہیں۔

یعنی علمِ بدیع زبان کا حُسن ہے، حسن ادب کا مدعا بھی ہے اور ثمر بھی۔ علمِ بدیع حسن کے تعین کے ساتھ ساتھ جمالیاتی قدروں کا نشان گر بھی ہے۔ اس کو دو حصوں میں تقسیم کیا جاتا ہے:

۱۔ صنائع لفظی ۲۔ صنائع معنوی

صنائع لفظی

صنائع لفظی سے مراد کلام میں ایسی صنعتیں لائی جاتی ہیں جن سے لفظوں میں حسن پیدا ہوتا

ہے۔ڈاکٹر محمد ساجد خان کے مطابق:

''صنائع لفظی سے مراد وہ خوبیاں ہیں جو لفظوں کو خاص رعایتوں اور ہنرمندی کے ساتھ برتنے سے وجود میں آتی ہیں۔بعض علما نے ان خوبیوں کو کلام کے حسنِ عارضی سے تعبیر کیا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ لفظوں کی اِن خوبیوں کی وجہ سے کلام خوشگوار ہو جاتا ہے۔'' [۷]

صنائع معنوی

اس سے مراد ایسی صنعتیں ہیں جن سے معنی میں حسن پیدا ہوتا ہے۔صنائع لفظی و معنوی کا تعلق لفظ و معنی کے فنکارانہ استعمال سے ہے۔لفظ و معنی کا یہی ہنرمندانہ اور فنکارانہ استعمال قاری یا سامع کے لیے براہِ راست مسرت کشید کرنے کا سبب بنتا ہے۔شاعر یا ادیب الفاظ کا استعمال ایسے اچھوتے اور انوکھے انداز سے کرتا ہے کہ قاری یا سامع کے دل و دماغ پُر مسرت انگیز اثرات مرتب ہونے لگتے ہیں جن سے طبیعتیں تر و تازہ ہو جاتی ہیں۔انبساط اور اضطراب کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔صنائع لفظی و معنوی کی تعداد کے حوالے سے علمائے بلاغت میں خاصا اختلاف موجود ہے۔سب سے زیادہ تعداد یعنی ۱۱۹ مولوی نجم الغنی نے بتائی ہے اور سب سے کم یعنی ۴۷ سید عابد علی عابد نے بتائی ہے۔

''مولوی نجم الغنی رام پوری نے بحر الفصاحت میں ۶۶ صنائع لفظی اور ۵۳ صنائع معنوی سے بحث کی ہے کل (۱۱۹)..........سید عابد علی عابد نے البدیع میں ۲۲ صنائع لفظی اور ۲۵ صنائع معنوی کو شامل کیا ہے،کل (۴۷)۔'' [۸]

تاہم صنائع لفظی و معنوی سے میرے موضوع کا تعلق نہیں۔میرے موضوع کا تقاضا تو اُن صنائع بدائع کو زیرِ بحث لاتا ہے جن کو احمد فراز کی شاعری میں برتا گیا ہے۔احمد فراز کی شاعری میں موجود صنائع لفظی و معنوی کی تفصیل پیشِ خدمت ہے۔

ا۔احمد فراز کی شاعری میں صنائع لفظی

۱۔صنعتِ تجنیس تام

۲۔صنعتِ تجنیس لاحق

۳۔صنعتِ تجنیس زائد و ناقص

۴۔صنعتِ تجنیس محرف ، ناقص

۱۸۔صنعتِ تضمین المزدوج

۱۹۔صنعتِ تلمیح

۲۰۔صنعتِ لزوم مالا یلزم (اعنات)

۲۱۔صنعتِ رد العجز علی الصدر (مع اقسام)

۵۔ تجنیس خطی
۶۔ تجنیس مذیل
۷۔ صنعت تلمیح
۸۔ تکرار مطلق
۹۔ تکرار مع الوسائط
۱۰۔ تکرار مجرد
۱۱۔ تکرار مشبہ
۱۲۔ تکرار حرفِ نفی
۱۳۔ صنعت سیاقۃ الاعداد
۱۴۔ صنعت سجع
۱۵۔ صنعت تضمین
۱۶۔ صنعت ایداع/رفو
۱۷۔ صنعت حشائع

۲۲۔ ردالعجز مع بہ اشتقاق
۲۳۔ ردالعجز علی الابتدا
۲۴۔ ردالعجز علی العروض
۲۵۔ ردالعجز علی الحشو
۲۶۔ صنعت اشتقاق
۲۷۔ ترافق
۲۸۔ ذوالقوافی
۲۹۔ صنعت واسع الشفتین
۳۰۔ صنعت منقوط
۳۱۔ تحتانیہ یا تحت النقاط
۳۲۔ فوقانیہ یا فوق النقاط
۳۳۔ صنعت مماثلت
۳۴۔ صنعت تفریع

۲۔ صنائع معنوی

احمد فراز کی شاعری میں صنائع معنوی کی درج ذیل صورتیں ملتی ہیں:

۱۔ مراعاۃ النظیر
۲۔ صنعت تضاد (بلحاظ اسم، فعل، حرف)
۳۔ صنعت لف ونشر
۴۔ صنعت جمع
۵۔ صنعت تقسیم وجمع
۶۔ صنعت تفریق
۷۔ صنعت ادماج
۸۔ صنعت عکس وتبدیل
۹۔ صنعت مبالغہ
۱۰۔ صنعت حسنِ تعلیل
۱۱۔ تاکید المدح بہ صورت ذم
۱۲۔ صنعت تمثیل
۱۳۔ صنعت کلامِ جامع
۱۴۔ صنعت تعجب
۱۵۔ سوال وجواب
۱۶۔ صنعت استفہامیہ
۱۷۔ کنایہ
۱۸۔ صنعت تجاہلِ عارفانہ

ان صنائع بدائع کے علاوہ ایسی بھی مثالیں موجود ہیں جن میں ایک سے زیادہ صنائع کا استعمال ہوا ہے۔

صنائع لفظی

صنعتِ تجنیس

صنعتِ تجنیس کی مختلف ناقدین نے مختلف تعریفیں کی ہیں جن کا تجزیہ ضروری ہے۔ امام بخش صہبائی کے مطابق:

''صنعت جناس وہ کہ دو لفظ تلفظ میں مشابہ ہوں اور معنی میں متغایرہ اس کو تجنیس بھی کہتے ہیں۔''[۹]

نجم الغنی کے مطابق:

''جب دو لفظ تلفظ میں مشابہ ہوں اور معنی میں مغایر۔''[۱۰]

عابد علی عابد لکھتے ہیں:

''دو لفظ تلفظ میں مشابہ ہوں اور معنی میں مختلف۔''[۱۱]

عاصم ثقلین کے مطابق:

''جب کسی عبارت یا شعر میں دو الفاظ ایسے استعمال ہوں جو نوعیت، تلفظ یا طرزِ تحریر کسی ایک زاویے سے مشابہ اور دوسرے زاویے سے یا معنی کے اعتبار سے مختلف ہوں تو اُسے صنعتِ تجنیس کہا جاتا ہے۔''[۱۲]

پہلی تینوں تعریفوں میں ایک جیسی بات موجود ہے۔ امام بخش صہبائی، نجم الغنی اور عابد علی عابد تینوں تلفظ اور معنی پر زور دیتے ہیں۔ یہ تعریفیں تجنیس کی تمام اقسام پر پورا نہیں اترتیں البتہ عاصم ثقلین کی بات مکمل اور جامع ہے۔ عاصم ثقلین نے تلفظ کے ساتھ الفاظ کی نوعیت یا طرزِ تحریر کا اضافہ کیا ہے جس سے تجنیس کی دیگر اقسام خطی، قلب، ناقص یا محرف کا معاملہ بھی حل ہو گیا ہے۔ چونکہ مذکورہ اقسام میں الفاظ کا تلفظ ایک سا نہیں ہوتا۔

صنعتِ تجنیس کی بہت سی قسمیں ہیں لیکن یہاں میں صرف ایک قسم اور اُس کی چند متعلقہ صورتوں کا ذکر کروں گا کیونکہ یہی قسم اور اس کی مختلف صورتیں احمد فراز کی شاعری میں بکثرت ملتی ہیں۔ وہ اہم ترین قسم تجنیس تام ہے جسے مکمل تجنیس بھی کہتے ہیں۔

تجنیس تام

جب دونوں لفظ ہر حوالے سے ایک جیسے ہوں یعنی حروف، تعداد اور حرکات وسکنات میں بھی ایک جیسے ہوں لیکن اُن کے معنی میں فرق ہو تو اسے تجنیس تام یا مکمل تجنیس کہتے ہیں۔ احمد فراز کی شاعری میں صنعت تجنیس تام اور اِس کی دیگر صورتیں بہ کثرت ملتی ہیں۔

لب تشنہ و نومید ہیں ہم اب کے برس بھی
اے ٹھہرے ہوئے ابرِ کرم اب کے برس بھی (دردِ آشوب، ص ۱۷۰)

پہلے مصرع میں برس یعنی سال کے لیے اور دوسرے مصرع میں برس برسنا سے ہے۔

صنعتِ تجنیس لاحق

تجنیس لاحق کی رُو سے متجانس الفاظ میں ایک حرف کا اختلاف ہوتا ہے۔ یہ اختلاف لفظ کے شروع میں بھی ہو سکتا ہے، درمیان میں بھی اور آخر میں بھی لیکن اس اختلاف میں ایک بات کا خاص خیال رکھنے کی ضرورت ہے، وہ یہ کہ اختلاف طرزِ تحریر یا املا کا ہو "نقطے" کا نہ ہو ورنہ تجنیس لاحق اور تجنیس خطی کے مدغم ہونے کا خدشہ رہے گا۔

اپنی کشیدِ جاں سے ہی پیتا رہا جیتا رہا
لذّت کہاں ساغر میں تھا مستی کہاں بوتل میں تھی (جاناں جاناں، ص ۱۵۵)

پیتا اور جیتا میں شروع حرف کا اختلاف ہے۔

ماہِ نو کے احمد فراز نمبر میں غلطی سے یہ شعر تجنیس زائد و ناقص میں شامل کر دیا گیا ہے۔[۱۳]

یہ عہد نامہ
جو ذات بھی کائنات بھی ہے
جو زندگی کا ثبوت بھی ہے ثبات بھی ہے
(نابینا شہر میں آئینہ، ص ۵۲)

ثبوت اور ثبات کے درمیانی حرف کا اختلاف ہے:

کیا گلہ تجھ سے کہ آشوبِ جہاں ایسا ہے
میں بھی اے یار تری یاد سے غافل ٹھہرا (جاناں جاناں، ص ۹۵)

یاد اور یار کے آخری حرف کا اختلاف ہے۔

تجنیس زائد ناقص

جب دو متجانس الفاظ میں سے ایک میں کوئی حرف زیادہ اور دوسرے میں کم ہو تو یہ صنعت پیدا ہوتی ہے۔ مثال:

اس قدر خوف ہے اب شہر کی گلیوں میں کہ لوگ
چاپ سنتے ہیں تو لگ جاتے ہیں دیوار کے ساتھ (غزل بہانہ کروں، ص ۵۲)

پہلے مصرعے کا لفظ لوگ میں ''و'' زائد ہے اور دوسرے مصرعے کے لفظ ''لگ'' میں کم ہے۔

تُو لوٹ کر بھی اہلِ تمنا کو خوش نہیں
میں لٹ کے بھی وفا کے انھی قافلوں میں ہوں (نایافت، ص ۲۵)

لوٹ اور لُٹ سے صنعت پیدا ہو رہی ہے۔

وہ ٹھہرتا کیا کہ گذرا تک نہیں جس کے لیے
گھر تو گھر ہر راستہ آراستہ میں نے کیا (پس انداز موسم، ص ۱۲۲)

راستہ اور آراستہ میں صنعت پیدا ہو رہی ہے۔

تجنیس خطی

جب الفاظ شکل و صورت میں ایک جیسے ہوں مگر اُن میں فرق صرف نقطوں کا ہو، اسے تجنیس خطی کہیں گے۔ احمد فراز کی شاعری میں اس صنعت کا استعمال خاصا ملتا ہے۔

وفا کے باب میں الزامِ عاشقی نہ لیا
کہ تیری بات کی اور تیرا نام بھی نہ لیا (دردِ آشوب، ص ۴۲)

باب اور بات میں نقطوں کے فرق سے صنعت پیدا ہو رہی ہے۔

یہ سکونِ جاں کی گھڑی ڈھلے تو چراغِ دل ہی نہ بجھ چلے
وہ بلا سے ہو غمِ عشق یا غمِ روزگار کوئی تو ہو (دردِ آشوب، ص ۴۳)

''یہ'' اور ''نہ'' سے یہ صنعت پیدا ہو رہی ہے۔

تجنیس مذیل

مذیل کے لفظی معنی لمبے دامن کی چادر کے ہیں مگر اصطلاح میں ایسی صنعت کو کہتے ہیں

جس میں دو متجانس الفاظ میں سے کسی ایک لفظ کے آخر میں دو حرف زائد ہوں۔ احمد فراز نے تجنیس مذیل کا عمدہ استعمال کیا ہے۔

گل بھی گلشن میں کہاں غنچہ دہن تم جیسے
کوئی کس منہ سے کرے تم سے سخن، تم جیسے (غزل بہانہ کروں، ص ۱۴۱)

اس شعر میں ''گل'' اور ''گلشن'' سے صنعت پیدا ہو رہی ہے۔

تجنیس محرف / ناقص

جب دو لفظ ترتیب حروف میں متشابہ ہوں لیکن حرکات و سکنات میں فرق ہو اُسے تجنیس محرف یا ناقص کہتے ہیں۔ فنِ شاعری (سہل حدائق البلاغت) میں تعریف دیکھیے:

''کلام میں اگر دو لفظ ترتیب، نوعیت اور شمار میں ایک جیسے ہوں مگر اعراب ثلاثہ میں فرق ہو تو اُسے تجنیس محرف کہتے ہیں۔''[۱۴]

حدیں وفا کی بھی آخر ہوس سے ملتی ہیں
یہ راستہ بھی ادھر سے اُدھر کو جاتا ہے (اے عشق جنوں، ص ۱۹۲)

اِدھر اور اُدھر میں زیر اور زبر کے فرق سے صنعت پیدا ہو رہی ہے۔

مرے پاسباں، مرے نقب زن
مرا مُلک مِلکِ یتیم ہے (پس انداز موسم، ص ۵۶)

مُلک اور مِلکِ سے صنعت پیدا ہو رہی ہے۔

صنعتِ تلمیح

کلام میں کسی لفظ، ترکیب یا ضرب المثل کا استعمال اس قرینہ سے کیا جائے کہ کسی واقعہ، قصہ یا کہانی کی طرف اشارہ ملے، اُسے صنعت تلمیح کہتے ہیں۔ احمد فراز کی شاعری میں تلمیحات، مذہب اور سیاست کے علاوہ عربی، فارسی اور ہندی ادب سے متعلق ملتی ہیں۔ مذہب کے اعتبار سے صرف مذہب اسلام نہیں دیگر مذاہب سے بھی لی گئی ہیں۔ گوتم، مسیح، کنفیوشس کی طرف بھی اشارے ملتے ہیں۔ سیاست میں ماؤ، لومبا سویکارنو کا ذکر ادب اور سیاست کے ادغام سے کرتے ہیں۔ کچھ مثالیں ملاحظہ ہوں:

ذکر اس غیرتِ مریم کا جب آتا ہے فراز
گھنٹیاں بجتی ہیں لفظوں کے کلیساؤں میں (دردِ آشوب، ص۱۹۱)

اپنا شہر کہ حدِ نظر تک جیسے لہو کی نہر
یا منصور و مسیح کی سُولی یا سُقراط کا زہر (بے آواز گلی کوچوں میں، ص۱۸)

اب زمیں پر کوئی گوتم نہ محمد نہ مسیح
آسمانوں سے نئے لوگ اتارے جائیں (اے عشق جنوں پیشہ، ص۱۲۳)

وہ ماؤ ہو کہ لومبا سکارنو ہو کہ فیض
سبھی کے لوح و قلم عظمتِ بشر کے نقیب (دردِ آشوب، ص۱۸۹)

احمد فراز کی تلمیحات میں ادبی کلاسیکی روایت جدید شاعری کے رنگ میں ڈھلتی دکھائی دیتی ہے۔ اِن تلمیحات میں اُن کی فکر جھلکتی ہے۔ ظلم و جبر کے خلاف آواز حسن و عشق کی ترجمانی سماجی رویوں پر طنز سب کچھ تلمیحات میں سمٹ کر سامنے آ گیا ہے۔ ''تلمیحاتِ فراز اُن کے سیاسی، سماجی، مذہبی اور اخلاقی میلانات و رُجحانات کی بہترین عکاسی کرتی ہے۔'' [۱۵] عیسیٰ، مریم، منصور، مسیح، ایسی تلمیحات احمد فراز کی حریتِ فکر کی غماز ہیں۔

صنعتِ تکرار

کلام میں ایسے الفاظ لانا جن کی تکرار سے کلام میں حسن اور زور کی خوبی پیدا ہو جائے، اسے صنعتِ تکریر بھی کہتے ہیں۔ نجم الغنی نے اس صنعت کی سات اقسام کا ذکر کیا ہے۔ احمد فراز کے ہاں ان اقسام سے متعدد مثالیں مل جاتی ہیں۔ احمد فراز کی شاعری میں صنعتِ تکرار کلیشے کی صورت اختیار نہیں کرتی بلکہ جدت و ندرت سے مزیّن ہوتی ہے۔ کھنکھناتے الفاظ دل کی تاروں کو چھیڑتے ہیں۔ لفظوں کی تکرار شعر میں موسیقیت اور ترنم کا سماں باندھ دیتی ہے۔ فراز کی شاعری میں صنعتِ تکرار کے استعمال سے متحرک جمالیاتی تصویریں شعر کے پیکر میں ڈھل جاتی ہیں۔ وہ صنعتِ تکرار کا استعمال فطرت کے عین مطابق کرتے ہیں۔ موسیقیت شعر میں دو واسطوں سے آتی ہے۔ ایک داخلی اور دوسرا خارجی واسطہ۔ خارجی ذرائع میں تکرارِ حرفی، تکرارِ لفظی کا بڑا عمل دخل ہے۔ موسیقیت کا دوسرا ذریعہ داخلی ہے جس میں معنوی ارتعاش اور غنائی طرزِ احساس شامل ہے تاہم احمد فراز کی شاعری میں دونوں

ذرائع موسیقیت پیدا کرتے ہیں، خصوصاً صنعتِ تکرار سے جو غنائی طرزِ احساس پیدا ہوتا ہے، وہ فردوسِ گوش کا درجہ رکھتا ہے۔ احمد فراز کے یہاں صنعتِ تکرار کی جملہ صورتیں موجود ہیں۔

تکرارِ مطلق

اس میں لفظ مکرر استعمال ہوتے ہیں۔ مقام کی تخصیص نہیں، پہلے مصرعے کے تینوں حصوں یعنی صدر، حشو، عروض / ضرب۔ دوسرے مصرعے کے بھی تینوں حصوں، ابتدا حشو عجز وغیرہ میں پائے جاتے ہیں اور نظم میں کہیں بھی ہو سکتے ہیں۔ تکرارِ مطلق کی مثالیں دیکھیے:

گھنیری وادیوں کے رقص رقص میں
کئی چراغ ظلمتوں کی وادیوں میں کھو گئے (تنہا تنہا، ص ۳۰)

مرا بدن لہو لہو
مرا وطن لہو لہو
مگر عظیم تر
یہ مری ارضِ پاک ہو گئی (شب خون، ص ۸۸)

میں برف برف رتوں میں چلا تو اس نے کہا
پلٹ کے آنا تو کشتی میں دھوپ بھر لانا (پس اندازِ موسم، ص ۱۰۷)

مرے ناقدوں نے فراز جب مرا حرف حرف پرکھ لیا
تو کہا کہ عہدِ ریا میں بھی جو کھری تھی بات کھری رہی (اے عشق جنوں پیشہ، ص ۷۹)

تکرار مع الوسائط

جب دو مکرر لفظوں کے درمیان کوئی لفظ اِن دو لفظوں کو آپس میں جوڑنے کے لیے استعمال کیا جائے، اُسے تکرار مع الوسائط کہتے ہیں۔ احمد فراز کی شاعری میں نہ صرف اِس کی متعدد مثالیں ملتی ہیں بلکہ اِن کے استعمال سے کلام کا لطف بھی دوبالا ہو جاتا ہے۔

جس کو دیکھو وہی زنجیر بہ پا لگتا ہے
شہر کا شہر ہوا داخلِ زنداں جاناں (جاناں جاناں، ص ۱۲)

لفظ ''کا'' دو مکرر الفاظ کے درمیان واسطہ ہے۔

ایسے قاتل کو کوئی ہاتھ لگاتا ہے فراز
شکر کر شکر کہ وہ دشمنِ جاں خواب میں تھا (شہرِ سخن آراستہ ہے، ص ۱۵۵۰)

لفظ ''کر'' واسطہ ہے۔

تکرار مجدد

اسے تکرار مستانف بھی کہتے ہیں۔ اس میں لفظ مکرر استعمال ہوتا ہے لیکن دوسری بار بات پر زور دینے کے لیے استعمال نہیں ہوتا بلکہ اِس کا مقصد کچھ اور ہوتا ہے۔ مکرر الفاظ کے معنی اور نوعیت میں فرق ہوتا ہے۔ پہلا لفظ اپنے سے پچھلے لفظ اور اگلا لفظ اپنے سے بعد میں آنے والے لفظ سے جڑا ہوتا ہے۔ احمد فراز کی شاعری میں اس کی مثالیں موجود ہیں:

وہ دشمنِ جاں، جان سے پیارا بھی کبھی تھا
اب کس سے کہیں کوئی ہمارا بھی کبھی تھا (پس اندازِ موسم، ص ۳۹)

پہلے مصرعے میں ''جان'' کی تکرار سے صنعت پیدا ہو رہی ہے۔

وہ غم، غمِ دنیا جسے کہتا ہے زمانہ
وہ غم، مجھے جس غم سے سروکار نہیں تھا (تنہا تنہا، ص ۱۲)

پہلے مصرعے میں ''غم'' کی تکرار سے صنعت پیدا ہو رہی ہے۔

تکرار مشتبہ

پہلے اور دوسرے دونوں مصرعوں میں ایک ایک لفظ کی تکرار ہو اور اُن مکرر الفاظ کا آپس میں تعلق بھی ہو، اسے تکرار مشتبہ کہیں گے۔

برس برس کی طرح تھا نفس نفس میرا
صدی صدی کی طرح کاٹتا رہا پل پل (خواب گل پریشاں ہے، ص ۱۰۲)

''برس برس'' اور ''صدی صدی'' میں تکرار بھی ہے اور تعلق بھی۔
احمد فراز کی شاعری میں تکرار کی ایک اور صورت بھی متعدد اشعار میں موجود ہے۔

تکرارِ حرفِ نفی

یارِ بے فیض سے کیوں ہم کو توقع تھی فراز
جو نہ اپنا نہ ہمارا نہ عدو کا نکلا (خوابِ گل پریشاں ہے، ص۹۲)

نہ عطر و عود نہ جام و سبو نہ ساز و سرود
فقیرِ شہر کے گھر شہر یار کیا اتریں (شہرِ سخن آراستہ ہے، ص۱۶۲۹)

ان مثالوں میں حرفِ نفی ''نہ'' تین تین بار مکرر ہوا ہے۔

صنعتِ سیاق الاعداد

وہ صنعت جس میں اعداد کا ذکر ترتیب یا بلا ترتیب کیا جائے۔ احمد فراز کے ہاں سیاق الاعداد کا استعمال عمدگی اور سلیقے سے ہوا ہے۔ احمد فراز نے زبان و بیان پر ماہرانہ عبور رکھنے کی بدولت سیاق الاعداد کو محاوراتی انداز میں استعمال کیا ہے۔ اس طرح ریاضی کے اعداد محض اعداد نہیں رہے بلکہ بولتے ہوئے لفظوں کی صورت ڈھل چکے ہیں۔ اشعار میں اعداد کا اس قدر سہولت سے بیان نہ صرف اُن کی زباندانی کا آئینہ دار ہے بلکہ اس سے اُن کی ریاضیاتی دلچسپی بھی کھل کر سامنے آ گئی ہے۔

ساٹھ کے تیس نہیں یہ تو نہیں ہو سکتا
زرِ خالص کی انگوٹھی ہے ذرا غور سے دیکھ (تنہا تنہا، ص۱۲۶)

اسی نظم میں آگے دیکھیے کیا خوبی سے صنعت کا استعمال ہوا ہے۔

ساٹھ کے تیس نہیں تیس کے پندرہ دے دے
اپنی مجبوری کا اظہار نہیں کر سکتا (تنہا تنہا، ص۱۲۸)

ہزار چارہ گروں نے ہزار باتیں کیں
کہا جو دل نے سخن معتبر اسی کا رہا (نابینا شہر میں آئینہ، ص۶۱)

صنعتِ سجع

جب کلام میں برابر وزن کے ٹکڑے یا ہم وزن الفاظ لائے جائیں تو صنعت سجع پیدا ہوتی ہے۔ بحر الفصاحت اور البدیع میں اس صنعت کو شامل نہیں کیا گیا البتہ اقبال کے صنائع بدائع میں اس

کا ذکر موجود ہے۔ اس کتاب میں پروفیسر نذیر احمد ایم اے اِس کی تعریف یوں کرتے ہیں:

''غزل یا قصیدے میں دو دو یا تین تین فقرہ ہائے ہم وزن ایک طرح کے مذکور کریں اور چوتھا قافیہ اصل غزل یا قصیدہ کا ہو، اس قسم کی غزل یا قصیدہ شاعر کی قوت طبع اور قادرالکلامی کا ایک ثبوت ہوتا ہے۔''[۱۶]

احمد فراز کی شاعری میں اِس صنعت کا استعمال احسن طریقے سے ہوا ہے جو احمد فراز کی قادرالکلامی کا ثبوت ہے۔

رہے بے خبر مرے یار تک کبھی اس پہ شک، کبھی اس پہ شک
مرے جی کو جس کی رہی للک، وہ قمر جبیں کوئی اور ہے
(خواب گل پریشاں ہے، ص ۲۴)

تا کجے یونہی اختر شماری کرو، جوئے خوں اپنی رگ رگ سے جاری کرو
اور کچھ روز سینہ فگاری کرو، بزمِ خاموش بزم سخن ہوئے گی
(جاناں جاناں، ص ۱۳۹)

صنعتِ تضمین

کسی دوسرے شاعر کے ایک مصرع یا شعر کو اپنے کلام میں شامل کرنے کو صنعتِ تضمین کہتے ہیں۔ احمد فراز کے یہاں تضمین کی متعدد مثالیں موجود ہیں لیکن احمد فراز نے تضمین کے دو طریقے اپنائے، کبھی وہ دوسرے شاعر کے مصرع کو مصرع اولیٰ بناتے ہیں اور کبھی مصرع ثانی کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔

مصرع اولیٰ کی مثالیں

''بہار آنے سے پہلے پیرہن میں آگ لگتی ہے''
بسانِ لالۂ آتش قبا ہم بھی سمجھتے ہیں (بے آواز گلی کوچوں میں، ص ۴۹)

''ہے جرمِ ضعیفی کی سزا مرگِ مفاجات''
شیوہ ہے وہی گردشِ افلاکِ کہن کا (نابینا شہر میں آئینہ، ص ۱۱۲)

"شہید جسم سلامت اٹھائے جاتے ہیں"
جبھی تو گورکنوں سے لحد نہیں مانگی (خواب گل پریشاں ہے، ص ۱۴۹)

مصرع ثانی کی مثالیں

اے مست خواب ناز قیامت گزر گئی
"مژگاں تو کھول شہر کو سیلاب لے گیا" (نابینا شہر میں آئینہ، ص ۱۰۴)

ہم وہ اسیر ہیں کہ زمانے گزر گئے
"بند اپنے آپ پر در زنداں کیے ہوئے" (غزل بہانہ کروں، ص ۱۵۴)

فراز اگرچہ کڑی ہے زمین آتش کی
"ہزارہا شجر سایہ دار راہ میں ہے" (جاناں جاناں، ص ۳۰)

ہر کوئی جاتی ہوئی رُت کا اشارہ جانے
"گل نہ جانے بھی تو کیا باغ تو سارا جانے" (جاناں جاناں، ص ۱۴۶)

صنعت ایداع ارفو

اگر شاعر دوسرے شاعر کے پورے مصرعے یا شعر کی بجائے اس کا کوئی ٹکڑا یا حصہ تضمین کے طور پر شامل کرتا ہے تو اُسے صنعت ایداع یا صنعت رفو کہتے ہیں۔ احمد فراز کے ہاں اس کی مثالیں بھی موجود ہیں۔

اب نہ طفلاں کو خبر ہے کسی دیوانے کی
اور نہ آواز کہ "او چاک گریباں والے" (پس انداز موسم، ص ۶۳)

او چاک گریباں والے میر کے مصرع کا ٹکڑا ہے:

الفاظ کے جگنو
لیے گلیوں میں آوازہ لگاتے
"خواب لے لو خواب" (نابینا شہر میں آئینہ، ص ۱۰۶)

"خواب لے لو خواب" ن۔م راشد کی نظم کا ٹکڑا ہے۔

صنعتِ تتابع

تتابع کے لغوی معنی پے درپے آنے کے ہیں۔ ''جب شعر میں مسلسل بات سے بات نکالی جائے تو یہ صنعت پیدا ہوتی ہے۔ جب ایک بات سے دوسری اور دوسری سے تیسری نکالی جائے، اسے صنعت تتابع کہتے ہیں۔[۱۷]'' احمد فراز کی شاعری میں اِس کی مثال دیکھیے:

ہر ایک نقش وہی آج بھی ہے جو کل تھا
یہ راکھ خواب بنے خواب سے گلاب بنے (نایافت،ص۳۶)

پہلے راکھ سے خواب بننے کا ذکر کیا گیا، پھر خواب سے گلاب بننے کی بات نکالی گئی۔

صنعتِ تضمن المزدوج

شعر میں قافیے کے علاوہ دیگر دو ہم قافیہ الفاظ کو جوڑ دینے سے صنعت تضمن المزدوج پیدا ہوتی ہے۔ احمد فراز کی شاعری میں صنعت تضمن المزدوج کے استعمال سے برجستگی کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے:

کاغذی ہیں پھول میرے تیرے دریا بھی سراب
خواب جھوٹے خواب میرے خواب تیرے خواب (نایافت،ص۸۱)

پہلے مصرعے میں ''میرے، تیرے'' کے استعمال سے یہ صنعت پیدا ہو گئی ہے۔

کبھی خود کو ٹوٹتے پھوٹتے بھی جو دیکھتے تو حزیں نہ تھے
مگر آج خود پہ نظر پڑی تو شکستِ جاں نے ہلا دیا (پس انداز موسم،ص۱۲)

ٹوٹتے پھوٹتے سے صنعت پیدا ہو رہی ہے۔

صنعتِ تلمیع

کلام میں ایک سے زیادہ زبانوں کو جمع کرنا، تلمیع کہلاتا ہے۔ زیادہ زبانوں کا استعمال زبان دانی کا متقاضی ہے۔ پلِ صراط پہ چلنے کے مترادف ہے۔ اگر تھوڑی سی کمی بیشی رہ جائے تو بات مضحکہ خیز ہونے کا خدشہ ہوتا ہے۔ احمد فراز کی مادری زبان ہندکو اور علاقائی زبان پشتو تھی۔ ان کے والد صاحب کو فارسی پر بھی خوب دسترس تھی۔ فراز کو پشتو اور فارسی ورثے میں ملی۔ اردو زبان سے خوب شناسا تھے۔ پنجابی سمجھتے تھے۔ مختلف زبانوں کا ادراک اُن کی زبان دانی کی دلیل ہے۔ صنعتِ تلمیع کے

عمدہ نمونے ان کی شاعری میں مل جاتے ہیں۔ مثالیں دیکھیے:

کب تک درد کے تحفے بانٹو خونِ جگر سوغات کرو

''جالب ہن گل مک گئی اے'' ہن جان تُوں ہی خیرات کرو

(خوابِ گل پریشاں ہیں، ص ۳۷)

دوسرے مصرعے میں تمام لفظ پنجابی کے ہیں۔

ہم نے کی رنجشِ بے جا کی شکایت تم سے

اب تمھیں بھی ہے اگر کوئی گلا بسم اللہ (اے عشقِ جنوں پیشہ، ص ۳۰)

بسم اللہ عربی زبان کے الفاظ ہیں:

یہ ہست و بود یہ بود و نمود وہم ہے سب

جہاں جہاں بھی کوئی تھا وہیں وہیں کوئی ہے (اے عشقِ جنوں پیشہ، ص ۱۵۵)

پہلے مصرعے میں فارسی زبان کے الفاظ شامل کیے گئے ہیں۔

صنعت لزوم مالایلزم

کلام میں کسی ایسے لفظ کو لازم کر لینا جو کلام میں لازم نہ ہو۔ احمد فراز کی شاعری میں لزوم مالایلزم کی متعدد مثالیں موجود ہیں۔ دیکھیے۔ اس غزل کے ۱۸/اشعار میں لفظ ''اک'' کو لازم ٹھہرا دیا گیا ہے۔ صرف ایک شعر میں ''ایک'' استعمال ہوا ہے:

اک شام ہے انتظار جیسی — اک یاد ہے یادِ یار جیسی

اک درد ہے نخلِ جاں چراغاں — اک آگ سی ہے چنار جیسی

اک زخم گلاب سا کھِلا ہے — اک دُکھ کی چبھن ہے خار جیسی

(غزل بہانہ کروں، ص ۶۰۔۶۱۔۶۲)

خوابِ گل پریشاں ہے، کی پہلی غزل میں جزوی طور پر لفظ ''سنا ہے'' کے ذریعے اس صنعت کا اہتمام کیا گیا ہے، جس کا مطلع ہے:

سنا ہے لوگ اُسے آنکھ بھر کے دیکھتے ہیں

سو اس کے شہر میں کچھ دن ٹھہر کے دیکھتے ہیں

(خوابِ گل پریشاں ہے، ص ۱۷۔۱۸)

قصیدہ ''من وتو'' میں بھی ''اسی نے'' کو لازم ٹھہرا کر جزوی طور پر اس صنعت کا اہتمام کیا گیا ہے۔۵۲، اشعار میں سے ۱۵، اشعار میں اہتمام کیا گیا ہے:

اسی نے سہل کیے مجھ پہ زندگی کے عذاب
وہ عہدِ سنگ زنی تھا کہ دورِ تیغِ اجل

(خواب گل پریشاں ہے، ص ۱۰۴۔۱۰۵۔۱۰۶)

اس پوری غزل میں ''سنو کہ'' کے ذریعے صنعت کا اہتمام کیا گیا ہے:

مطلع: سنو ہواؤں کا نوحہ زبانی صحرا
کہ گرگ زاد کریں اب شبانیِ صحرا (اے عشق جنوں پیشہ، ص ۱۷۹)

ردالعجز علی الصدر

اس صنعت کی تفہیم کے لیے اجزائے شعر کی چند اصطلاحات کا سمجھنا ضروری ہے۔ علمِ عروض کے مطابق غزل یا بیت کے پہلے حصے کو صدر اور آخری کو عروض کہتے ہیں، اسی طرح مصرعِ ثانی کے پہلے حصے کو ابتدا اور آخری کو عجز یا ضرب کہتے ہیں۔ اُن حصوں کے درمیان یعنی صدر اور عروض کے درمیان اور ابتدا اور ضرب یا عجز کے درمیان والے حصوں کو حشو کہتے ہیں۔ عجز مصرعِ ثانی کا آخری حصہ ہوتا ہے۔ یہ صنعت یہیں سے پیدا ہوتی ہے، عجز والا لفظ شعر کے دوسرے کسی بھی حصے میں آسکتا ہے جس حصے میں آئے، وہیں یہ صنعت پیدا ہو جائے گی۔ اگر عجز والے الفاظ عروض میں آئیں تو ردالعجز علی العروض ہو جائے گی۔ صدر میں آئیں تو ردالعجز علی الصدر بن جائے گی۔ ابتدا میں آجائیں تو ردالعجز علی الا بتدا ہو جائے گی، حشو میں آئے تو ردالعجز علی الحشو ہو جائے گی۔ اس طرح ردالعجز کی چار بڑی صورتیں بن جاتی ہیں۔

پھر ان چاروں صورتوں کی مزید چار چار شکلیں ہو جاتی ہیں، اس طرح اس کی سولہ اقسام بن جاتی ہیں یعنی ردالعجز کا لفظ شعر کے کسی بھی حصے میں مکرر ہو تو مع التکرار ہو جائے گا۔ اگر دونوں لفظوں میں کسی قسم کی تجنیس کا تعلق موجود ہے تو مع التجنیس ہو جائے گا۔ اگر دونوں لفظ ایک ہی مادہ سے مشتق ہیں تو مع الاشتقاق ہو جائے گا۔ اگر دونوں لفظوں میں مشبہ اشتقاق کی مشابہت ہے تو شبہ اشتقاق ہو جائے گا۔

احمد فراز کی شاعری میں اِس صنعت کی مثالیں موجود ہیں:

کون پی جاتا ہے آخر میرے حصے کی شراب
میں نہیں ہوتا تو پھر خالی سبو کرتا ہے کون (اے عشقِ جنوں پیشہ،ص ۶۷)

یاد آیا تھا بچھڑنا تیرا
پھر نہیں یاد کہ کیا یاد آیا (دردِ آشوب،ص ۵۸)

پہلی مثال میں "کون" اور دوسری مثال میں "یاد آیا" سے صنعت پیدا ہو رہی ہے۔

ردالعجز علی الصدر مع شبہ اشتقاق

جانے کب ابھرے تری یاد کا ڈوبا ہوا چاند
جانے کب دھیان کوئی ہم کو اڑا لے جائے (دردِ آشوب،ص ۲۸)

"جانے" اور "جائے" سے صنعت پیدا ہو رہی ہے۔

تیرے چرچے ہیں جفا سے تیری
لوگ مر جائیں بلا سے تیری (نابینا شہر میں آئینہ،ص ۳۷)

"تیرے" اور "تیری" میں شبہ اشتقاق ہے۔

ردالعجز علی الابتدا

رنجش ہی سہی دل کو دکھانے کے لیے آ
آ پھر سے مجھے چھوڑ کے جانے کے لیے آ (دردِ آشوب،ص ۱۴)

ابتدا اور عجز میں "آ" سے صنعت پیدا ہو رہی ہے۔

ردالعجز علی العروض

دل منافق تھا شبِ ہجر میں سویا کیسا
اور جب تجھ سے ملا ٹوٹ کے رویا کیسا (نابینا شہر میں آئینہ،ص ۶۵)

عروض اور عجز میں "کیسا" سے صنعت پیدا ہو رہی ہے۔

ردالعجز علی الحشو

راکھ ہیں ہم اگر یہ آگ بجھی
جز غمِ دوست اور کیا ہیں ہم (دردِ آشوب،ص ۱۷۲)

"ہم" حشو اور عجز دونوں میں ہے۔

صنعت اشتقاق

کلام میں ایسے الفاظ لانا جو ایک ہی مادہ یا مصدر سے ماخوذ ہوں۔ اس صنعت کے ذریعے شاعر کسی ایک لفظ کے دیگر مشتقات کا ذکر کرتا ہے اور مشتقات کا بیان دراصل شاعر کی عربی زبان و بیان پر ماہرانہ گرفت کا اظہار ہے۔ اس صنعت سے کچھ صوتی آہنگ بھی پیدا ہوتا ہے جو کانوں کو بھلا محسوس ہوتا ہے۔ احمد فراز کی شاعری سے مثال دیکھیے:

میں آپ اپنا ہی ہابیل اپنا ہی قابیل

مری ہی ذات ہے مقتول و قاتل و مقتل (خواب گل پریشاں ہے، ص ۱۰۱)

مقتول، قاتل، مقتل سے صنعت پیدا ہو رہی ہے۔

صنعتِ ترافق

کسی شعر کے دونوں مصرعے یا قطعہ، رباعی، مسدس وغیرہ کے چاروں مصرعے شعر میں اس انداز سے لائے جائیں کہ چاہے کسی مصرع کو پہلے پڑھیں یا بعد میں۔ معنی میں فرق نہ آئے تو صنعت ترافق پیدا ہوتی ہے۔ احمد فراز کی شاعری سے مثالیں دیکھیں:

تمام انسان شاعر ہوتے ہیں

تمام شاعر انسان ہوتے ہیں (سب آوازیں میری ہیں، ص ۲۱)

آدمی کو خدا نہ دکھلائے

آدمی کا کبھی خدا ہونا (تنہا تنہا، ص ۱۴۷)

صنعتِ ذوالقوافی

اگر شعر میں دو یا دو سے زیادہ قافیے جمع ہو جائیں تو اُسے صنعت ذوالقوافی کہا جاتا ہے۔

شعلہ تھا جل بجھا ہوں ہوائیں مجھے نہ دو

میں کب کا جا چکا ہوں صدائیں مجھے نہ دو (نابینا شہر میں آئینہ، ص ۲۵)

(صرف مطلع میں صنعت کا اہتمام ہوا ہے، غزل کے باقی اشعار میں اہتمام نہیں کیا گیا)

پہلے مصرعے میں بجھا اور ہوائیں اور دوسرے مصرعے میں چکا اور صدائیں قوافی ہیں جب

کہ ''ہوں'' پہلی اور ''مجھے نہ دو'' دوسری ردیف ہے۔ سید عابد علی عابد نے اس صنعت کے بارے میں لکھا ہے کہ اس سے ''ترنم اور نغمے کا رنگ نکھرتا ہے۔''[۱۸]

صنعت واسع الشفتین

شفت عربی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی ہونٹ کے ہیں جب شعر یا مصرع کو پڑھتے ہوئے لب کھلے رہیں، آپس میں نہ ملیں تو اُسے واسع الشفتین کہتے ہیں یعنی جب شعر یا مصرع میں 'ب'، 'پ' اور 'م' نہ ہوں تو یہ صنعت پیدا ہوتی ہے۔

اس شہرِ تمنا سے فراز آئے ہی کیوں تھے
یہ حال اگر تھا تو ٹھہرتے کوئی دن اور (دردِ آشوب، ص۱۸۰)

دوسرے مصرعے میں یہ صنعت پیدا ہو رہی ہے۔

صنعتِ منقوطہ

یہ نہایت پر تکلف صنعت ہے۔ حدائق البلاغت میں امام بخش صہبائی نے اِس صنعت کی تعریف یوں کی ہے:

''......''صنعت منقوطہ'' ہے کہ بیت کے سب لفظ نقطہ دار ہوں۔''[۱۹]

نجم الغنی کے مطابق:

''نظم و نثر میں تمام حروف ایسے لائے جائیں کہ سب نقطہ دار ہوں۔''[۲۰]

نجم الغنی نے تمام حروف نقطہ دار ہونے کی بات کی ہے اور صاحبِ حدائق البلاغت نے لفظ کی بات کی ہے۔ لفظ والی بات قرینِ قیاس ہے۔

امیرِ شہر غریبوں کو لوٹ لیتا ہے
کبھی بہ حیلۂ مذہب کبھی بنامِ وطن (دردِ آشوب، ص۳۱)

دوسرے مصرعے میں یہ صنعت پیدا ہو رہی ہے:

مجھے خود اپنی طبیعت پہ اعتماد نہیں
خدا کرے کہ تجھے اب نہ عمر بھر دیکھوں (دردِ آشوب، ص۱۴۹)

پہلے مصرع میں یہ صنعت پیدا ہو رہی ہے۔

تحتانیہ یا تحت النقاط

جب شعر یا مصرع میں نقطہ دار حروف کے نقطے نیچے ہوں، صنعت تحتانیہ پیدا ہوتی ہے۔
احمد فراز کی شاعری میں اس صنعت کو بڑے سلیقے سے برتا گیا ہے۔

مثالیں: ابروؤں کی جھکی محرابوں میں جامد پلکیں
جس طرح تیر کمانوں میں الجھ جاتے ہیں (تنہا تنہا، ص ۴۷)

پہلے مصرعے میں صنعت پیدا ہو رہی ہے۔

لب تشنہ و نومید ہیں ہم اب کے برس بھی
اے ٹھہرے ہوئے ابرِ کرم اب کے برس بھی (دردِ آشوب، ص ۱۷۰)

دوسرے مصرعے میں یہ صنعت پیدا ہو رہی ہے۔

فوقانیہ یا فوق النقاط

جب شعر یا مصرع میں نقطہ دار لفظ کے نقطے اوپر ہوں، اسے فوقانیہ یا فوق النقاط کہیں گے:

دل دھڑکنے کی صدا آتی ہے گا ہے گا ہے
جیسے اب بھی تری آواز مرے کان میں ہے (دردِ آشوب، ص ۳۳)

پہلے مصرع میں یہ صنعت پیدا ہو رہی ہے۔

فراز دل کو نگاہوں سے اختلاف رہا
وگرنہ شہر میں ہم شکل صورتیں تھیں بہت (نایافت، ص ۹۲)

پہلے مصرع میں یہ صنعت پیدا ہو رہی ہے۔

اور جب ہو گا ترازو ہجر کے ترکش کا تیر
مختلف ہوں گے تو کتنے دوسرے لوگوں سے ہم (دردِ آشوب، ص ۱۷۵)

دوسرے مصرعے میں صنعت پیدا ہو رہی ہے۔

صنعتِ مماثلت

اگر مصرعِ اوّل کے سارے الفاظ دوسرے مصرعے کے سارے یا اکثر الفاظ کے ہم وزن ہوں تو اُسے صنعتِ مماثلت کہتے ہیں:

یہ بھی کیا سوچنا ہے کہ ہر وقت ناداں اُسے سوچنا

یہ بھی کیا دیکھنا ہے کہ ہر سمت پاگل اسے دیکھنا

(بے آواز گلی کوچوں میں، ص۹۵)

وہ ساعتیں ہیں عنایاتِ چشم ولب تو گئیں

وہ چاہتے ہیں حکایاتِ چشم ولب بھی نہ ہوں (بے آواز گلی کوچوں میں، ص۶۴)

شاید کوئی خواہش روتی رہتی ہے

میرے اندر بارش ہوتی رہتی ہے (نابینا شہر میں آئینہ، ص۶۴)

صنعتِ تفریع

اس صنعت کے حوالے سے مختلف ماہرین کی آرا مختلف ہیں۔ نجم الغنی کے مطابق صنعتِ تفریع ایسی صنعت ہے جس کے تحت شعر میں جزوِ صدر کا حرف آخر عجز کے حرف آخر کے موافق ہوتا ہے۔[۲۱]

لے چلے ہیں حضرتِ ناصح مجھے جس راہ سے

لطف جب آئے اُدھر بھی کوئے جاناں نہ پڑے (دردِ آشوب، ص۱۳۶)

صدر کے ''لے'' کا حرف ''ے'' عجز کے، حرفِ آخر ''ے'' کا موافق ہے۔

نہیں کہ نامہ بروں کو تلاش کرتے ہیں

ہم اپنے بے خبروں کو تلاش کرتے ہیں (غزل بہانہ کروں، ص۴۱)

جزوِ صدر کا حرفِ آخر ''ں'' جزوِ عجز کے حرفِ آخر ''ں'' کا موافق ہے۔

بہت زمانوں بعد کوئی واپس آیا

لے کر بھولی بسری یادوں کی سوغات (بے آواز گلی کوچوں میں، ص۱۴)

جزوِ صدر کا حرفِ آخر ''ت'' جزوِ عجز کے حرفِ آخر ''ت'' کا موافق ہے۔

صنائع معنوی

صنعت مراعاۃ النظیر

صنعتِ مراعاۃ النظیر کے معنی مثال کے ہیں یعنی کلام میں ایسے الفاظ لانا جن کے معنوں

میں کوئی مماثلت یا مشابہت ہو لیکن یہ مماثلت تقابل یا تضاد کی نہ ہو۔ ایک چیز کے ذکر کے ساتھ اس کے مناسبات کا ذکر ہو جیسے باغ کا ذکر ہو تو بہار، پھول، بلبل، سرو صنوبر وغیرہ کا ذکر مناسبات کہلاتا ہے۔

احمد فراز کی شاعری میں مراعاۃ النظیر کے خوب صورت نمونے موجود ہیں۔ احمد فراز مراعاۃ النظیر کے ذریعے کسی بھی امر واقع کی ایسی مجموعی تشکیل بندی کرتا ہے کہ اس صنعت کی بدولت ان کے اشعار کی بصری تشکیل متشکل ہو جاتی ہے۔ اس سے محاکاتی انداز پیدا ہوتا ہے اور معنوی تفہیم میں آسانی ہو جاتی ہے۔ مزید یہ کہ موضوع کی مجموعی تصویر اُبھر کر نگاہوں کے سامنے آجاتی ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

خنجر در آستیں ہی ملا جب کبھی ملا
وہ تیغ کھینچتا تو یہ سر بھی اُسی کا تھا (جاناں جاناں، ص ۱۰۸)

باغبانوں کو عجب رنج سے تکتے ہیں گلاب
گل فروش آج بہت جمع ہیں گلزار کے بیچ (بے آواز گلی کوچوں میں، ص ۶۱)

صیاد کو پھر بھی بری پرواز کا ڈر تھا
میں گرچہ قفس میں تھا پر و بال بندھے تھے (نابینا شہر میں آئینہ، ص ۷۰)

کون آج آیا ہے مقتل میں مسیحا کی طرح
تختۂ دار سجا ہے رسن آراستہ ہے (اے عشق جنوں پیشہ، ص ۳۶)

صنعتِ تضاد، طباق، تکافر

اس صنعت کی رُو سے کلام میں دو ایسے لفظ استعمال کیے جاتے ہیں جو معنی کے لحاظ سے ایک دوسرے کے متضاد ہوتے ہیں۔ کائنات میں ہر چیز کی کوئی نہ کوئی ضِد موجود ہے۔ خیر کا مقابلہ شر سے ہے۔ دن کا تضاد رات ہے، روشنی کی ضِد تاریکی ہے۔ اندھیرا اجالا ایک دوسرے کی ضِد ہیں لیکن ان کا وجود بھی اسی تضاد پر قائم ہے۔ اگر اندھیرا نہ ہو تو اجالے کا تصور بے معنی ہو جاتا ہے۔ اجالے کے بغیر اندھیرا حرفِ مہمل کے سوا کچھ نہیں ہوتا۔ عربی ضرب المثل ہے:

تُعرف الاشیا با ضداد ھا: یعنی ''اشیا کی صحیح معرفت ان کی اضداد کی پہچان ہے۔'' [۲۲]

احمد فراز نے صنعتِ تضاد کو نہایت عمدگی سے نبھایا ہے۔ وہ دو مختلف اشیا کا تذکرہ اس

طرح کرتے ہیں کہ موضوع میں فکری گہرائی پیدا ہو جاتی ہے۔ یہی فکری گہرائی اور تقابلی جائزہ احمد فراز کی مضمون آفرینی پر دلالت کرتا ہے۔ صنعت تضاد کا ایک اصول یہ بھی ہے کہ شاعر دو مختلف اشیا کا ذکر اس انداز سے کرے کہ اُن کے درمیان کوئی معنوی تضاد پیدا نہ ہو۔ احمد فراز کی شاعری میں صنعت تضاد اسی حسن سے مستحسن ہے۔ ان کے یہاں صنعت تضاد ایجابی چار صورتوں میں ملتی ہے جن کی متعدد مثالیں ہر کتاب میں موجود ہیں لیکن میں ایک ایک دو دو مثالوں پر اکتفا کروں گا، وہ چار صورتیں یہ ہیں:

(الف) دونوں لفظ اسم ہیں۔

(ب) دونوں لفظ فعل ہیں

(ج) دونوں "حرف" استعمال ہوئے ہیں۔

(د) ایک اسم اور ایک فعل کی مثالیں بھی موجود ہیں۔

(الف) اسم کی مثالیں (تضاد ایجابی)

تم نے دنیا کے خوابوں کی جنت مٹی
خود فلاکت کے دوزخ میں جلتے رہے (دردِ آشوب، ص ۱۱)

جنت، دوزخ میں تضاد ہے دونوں اسم ہیں۔

ٹھہر گئی ہے محبت کہاں کہ مدت سے
نہ ابتدا کی طرح ہے نہ انتہا کی طرح (نایافت، ص ۱۱۰)

ابتدا، انتہا میں تضاد ہے دونوں اسم ہیں۔

فعل کی مثالیں

یاد آتا ہے تو کیوں اس سے گلہ ہوتا ہے
وہ جو اک شخص ہمیں بھول چکا ہوتا ہے (نایافت، ص ۱۰۳)

یاد آنا، بھول جانا، دونوں فعل ہیں:

شب تیرہ ہی غنیمت تھی فرازؔ
چاند نکلا ہے تو دل ڈوب چلا (تنہا تنہا، ص ۹۰)

چاند کا نکلنا، دل کا ڈوبنا دونوں فعل ہیں۔

حرف کی مثالیں

ایسے ویسے گمان کیسے پڑے
دل میں یہ وہم آن کیسے پڑے (اے عشق جنوں پیشہ، ص ۱۳۲)

ایسے ویسے دونوں حرف ہیں۔

کہاں کا اب غمِ دنیا کہاں کا اب غمِ جاں
وہ دن بھی تھے کہ ہمیں یہ بھی راس تھا وہ بھی (نایافت، ص ۱۶)

یہ، وہ، دونوں حرف ہیں:

ایک فعل اور ایک اسم کی مثالیں

کشیدہ سر سے توقع عبث جھکاؤ کی تھی
بگڑ گیا ہوں کہ صورت یہی بناؤ کی تھی (جاناں جاناں، ص ۱۴۴)

بگڑ گیا فعل اور بناؤ، اسم ہے۔

اس انتہائے قرب نے دھندلا دیا تجھے
کچھ دور ہو کہ دیکھ سکوں تیرا بانکپن (دردِ آشوب، ص ۱۲۷)

''دور ہونا'' فعل اور ''قرب'' اسم ہے۔

تضادِ سلبی

تضادِ ایجابی میں الفاظ کے معنی مثبت ہوتے ہیں۔ تضادِ سلبی میں الفاظ کے معنی میں تضاد حرفِ نفی سے پیدا کیا جاتا ہے۔ چند مثالیں:

یہ چند سانسوں کی فرصت بڑی غنیمت ہے
کسے خبر ہے کہ پھر حادثے ٹلیں نہ ٹلیں (تنہا تنہا، ص ۱۶۴)

''حادثے ٹلیں نہ ٹلیں'' میں تضادِ سلبی ہے۔

شورِ مستاں تو بہت ہے مگر اس فصل میں بھی
ہاتھ اٹھیں یا نہ اٹھیں چاک قبا ہو کہ نہ ہو (پس اندازِ موسم، ص ۹۷)

دوسرے مصرعے میں دوبار تضادِ سلبی کا اہتمام کیا گیا ہے

بھلے دنوں کا بھروسہ ہی کیا رہیں نہ رہیں

سو میں نے رشتۂ غم کو بحال رکھا ہے (اے عشق جنوں پیشہ، ص ۱۱۰)

"رہیں نہ رہیں" میں تضاد سلبی ہے۔

صنعتِ لف ونشر

لف کے معنی لپیٹنا اور نشر کے معنی پھیلانا یا کھولنا کے ہیں اور "اصطلاح میں یہ کہ پہلے کئی چیزیں مذکور کریں اور بعد اس کے ہر ایک کے منسوبات ومتعلقات بغیر تعیین کے بیان کریں۔"[۲۳] پہلی صورت کا نام لف اور دوسری صورت کا نام نشر ہے۔ احمد فراز نے صنعت لف ونشر کا استعمال ایسے سلیقے سے کیا ہے کہ یہ استعمال ان کی عقلی وفکری بصیرت کا مضبوط حوالہ بن گیا ہے۔

لف ونشر مرتب

تمام مستی و تشنہ لبی کے ہنگامے

کسی نے سنگ اٹھایا کسی نے مینا لیا (دردآشوب، ص ۴۲)

مستی کو سنگ سے اور تشنہ لبی کو مینا سے منسوب کیا گیا ہے۔

شب سلگتی ہے دوپہر کی طرح

چاند سورج سے جل بجھا جیسے (دردآشوب، ص ۱۱۳)

شب کو چاند سے اور دوپہر کو سورج سے منسوب کیا گیا ہے۔

لف ونشر معکوس الترتیب

ناخوش ہیں کبھی بت کبھی ناراض حرم ہے

ہم دل زدگاں کا نہ خدا ہے نہ صنم ہے (پس انداز موسم، ص ۱۰۴)

بت کو صنم سے اور خدا کو حرم سے منسوب کیا گیا ہے۔

دل تو وہ برگِ خزاں ہے کہ ہوا لے جائے

غم وہ آندھی ہے کہ صحرا بھی اُڑا لے جائے (دردآشوب، ص ۴۸)

دل کو غم سے برگِ خزاں کو صحرا سے اور آندھی کو ہوا سے منسوب کیا گیا ہے۔

صنعتِ جمع

وہ صنعت ہے جس میں چند چیزوں کو ایک ہی حکم کے تحت جمع کیا جاتا ہے۔ بعض اوقات

شاعر مختلف اشیا کو جمع کر کے اُن میں کوئی فکری ارتباط تلاش کرتا ہے۔ یہ صنعت اشیا کے داخلی روابط اور ان کے درمیان فکری مناسبات کی نشان دہی کا باعث ہوتی ہے۔ احمد فراز نے صنعت جمع کا استعمال نہایت فنکارانہ انداز میں کیا ہے جس میں ان کی خاص شعری جہتیں، رومان، طنز، معاشیاتی اور سماجیاتی رویے ایک خاص فکری دھاگے میں موتیوں کی طرح پروئے ہوئے نظر آتے ہیں۔ یا یوں کہہ لیجیے کہ کسی حسینہ کے دوپٹے پر مختلف قسم کے ستارے ٹانک دیے گئے ہیں جو مختلف رنگوں میں ہونے کے باوجود حسن کا ایک مجموعی احساس پیدا کر رہے ہیں۔

تنگ قبائے! کج کلہے، زریں کمرے
اس کافر میں ساری غزل کی باتیں ہیں (تنہا تنہا، ص ۹۲)

تمام صوفی و سالک سبھی شیوخ امام
امیدِ لطف پہ ایوانِ کجکلاہ میں ہیں (بے آواز گلی کوچوں میں، ص ۱۱۷)

کوہکن ہو کہ قیس ہو کہ فراز
سب میں اک شخص ہی ملا ہے مجھے (پس انداز موسم، ص ۹۴)

صنعتِ تقسیم و جمع

کلام میں صنعت تقسیم اور صنعت جمع کو ایک جگہ اکٹھا کر دیں تو صنعت تقسیم و جمع ہو گی۔ احمد فراز کی شاعری میں صنعتِ تقسیم و جمع کا استعمال ملتا ہے۔

تو کبھی چاندنی تھی، دھوپ تھا میں
اب تو سائے ہوئے ہیں ہم دونوں (خواب گل پریشاں ہے، ص ۵۹)

صنعتِ تفریق

وہ صنعت ہے جس میں ایک ہی طرح کی دو چیزوں میں فرق کیا جائے۔ احمد فراز کی شاعری میں اس صنعت کا استعمال ان کی قوت مشاہدہ اور زورِ بیان کا آئینہ دار ہے۔

اس قدر روپ ہیں یاروں کے، کہ خوف آتا ہے
سرِ میخانہ جدا اور سرِ دربار جدا (جاناں جاناں، ص ۲۳)

آبِ زم زم دوست لائے ہیں عبث
ہم جو پیتے ہیں وہ پانی اور ہے (غزل بہانہ کروں، ص۱۱۸)

دو صورتیں ہیں چارۂ دردِ فراق کی
یا اس کے غم میں ٹوٹ کے رو یا شراب پی (غزل بہانہ کروں، ص۳۰)

صنعت ادماج

اس صنعت میں کلام کے دو معنی حاصل ہوتے ہیں مگر دوسرے معنی کی تصریح نہیں۔[۴۴]
اس صنعت کا استعمال احمد فراز کی زبان و بیان پر گرفت اور فکری گہرائی پر دلالت کرتا ہے۔ اس صنعت کا مزاج ہے کہ قاری کے لیے معنی کے نئے دَر وَا کرتی ہے۔ اس کے شعور و فکر کو مہمیز دیتی ہے۔ اس صنعت میں عام اور خاص قارئین کے لیے بیک وقت سامان مسرت ہوتا ہے۔ احمد فراز نے خوب نبھایا ہے، مثال دیکھیے:

خبر تھی گھر سے وہ نکلا ہے مینہ برستے میں
تمام شہر لیے چھتریاں تھا رستے میں (اے عشقِ جنوں پیشہ، ص۱۲۸)

صنعت عکس و تبدیل

جب کسی کلام میں دو باتوں کا ذکر کیا جائے، پھر انھیں بدل کر پہلی بات کو دوسری اور دوسری کو پہلی بنا دیا جائے تو اُسے صنعت عکس و تبدیل کہتے ہیں:

جو زخم داغ بنے ہیں وہ بھر گئے تھے فرازؔ
جو داغ زخم بنے ہیں وہ یار کیا اتریں (شہرِ سخن آراستہ ہے، ص۱۶۳۰)

تم زمانہ آشنا تم سے زمانہ آشنا
اور ہم اپنے لیے بھی اجنبی نا آشنا (تنہا تنہا، ص۶۸)

بصد انداز استغنا و دارائی
تو ہم سارے تماشائی تھے پتھر
اور پتھر تھے تماشائی (نایافت، ص۷۷)

صنعتِ مبالغہ

کسی وصف خوبی یا خامی کا شدت وصف میں بہت آگے بڑھ جانا یعنی انتہائی درجے کو چھو لینا صنعت مبالغہ کہلاتی ہے۔اس میں شاعر کسی خوبی یا خامی کو بڑھا چڑھا کر بیان کرتا ہے۔

وہاں تو ہار قیامت بھی مان جاتی ہے
جہاں تلک ترے قد کی اٹھان جاتی ہے (اے عشق جنوں پیشہ، ص ۱۲۴)

صنعتِ حسنِ تعلیل

تعلیل کے معنی علت یا وجہ کے بتائے گئے ہیں۔علم بدیع کی اصطلاح میں کسی چیز کی ایسی علت یا وجہ بیان کرنا جو اس کی اصل وجہ نہ ہو لیکن ایسا محسوس ہونے لگے۔صنعتِ حسنِ تعلیل شاعر کی بلند خیالی کی غماز ہوتی ہے۔کسی امر واقعہ کی ایسی توجیہ جو حقیقت پر مبنی نہ ہو بلکہ مجاز پر ہو، دراصل شاعر کے حسنِ خیال پر دلالت کرتی ہے۔احمد فراز کے ہاں صنعت حسنِ تعلیل کا استعمال ان کی رفعتِ خیال، حسنِ مجاز کی نادر کاری اور خیال آفرینی کے اعجاز پر مبنی ہے۔حسنِ تعلیل کا انحصار محض خیال آفرینی پر ہوتا ہے۔دراصل یہی خیال آفرینی کسی بھی اچھے شاعر کا بنیادی وصف ہوتا ہے۔احمد فراز اِس وصف سے متصف ہیں۔مثالیں دیکھیے:

اب سر بکف ہجوم جو دل دادگاں کا ہے
مقتل میں باندھ رکھی تھی ہم نے تری ہوا (اے عشق جنوں پیشہ، ص ۸۰)

تری بتیں، تیری باتیں کیا کہیں کیا ہیں فراز
بزم سج جاتی ہے جس محفل میں تو آجائے ہے (اے عشق جنوں پیشہ، ص ۷۱)

صنعت تاکید المدح بہ صورت ذم

اس طرح تعریف کی جائے جو بظاہر ہجو لگے، غور کرنے سے تعریف کا پہلو نکل آئے۔

کیا کہیں جب سے مسیحا کوئی آیا ہے ادھر
شہر کا شہر ہی بیمار نظر آتا ہے (اے عشق جنوں پیشہ، ص ۱۹۴)

بظاہر محبوب کے ہجو کا پہلو نکلتا ہے کہ یہ کیسا مسیحا ہے جس کی وجہ سے پورا شہر بیمار ہو گیا ہے

بجائے صحت یاب ہونے کے۔ اگر غور کریں تو محبوب کے حسن کی تعریف کی گئی ہے کہ وہ اتنا حسین ہے کہ پورا شہر اس کے عشق میں گرفتار نظر آتا ہے۔

صنعتِ تمثیل

اس صنعت میں شاعرانہ دعوے کو مثال سے پیش کیا جاتا ہے۔

سنگ دل ہے وہ تو کیوں اس کا گلہ میں نے کیا

جب کہ خود پتھر کو بت، بت کو خدا میں نے کیا (پس انداز موسم، ص ۱۲۱)

پہلے مصرعے میں دعویٰ کیا گیا ہے کہ اگر محبوب سنگ دل ہے تو اس کا گلہ کرنا مناسب نہیں۔ دوسرے مصرعے میں اس دعوے کو دلیل سے ثابت کیا گیا ہے کہ جب خود پتھر کو بت اور پھر اس بت کو خدا بنا لیا گیا ہے تو خدا کا گلہ مناسب نہیں۔

صنعتِ کلام جامع

اس صنعت کی رُو سے شاعر غمِ ذات اور گردشِ دوراں سے متعلق گہرے رنج اور غم کا اظہار یا شکایت کرتا ہے۔ عام طور پر یہ صنعت شہرِ آشوب میں استعمال ہوتی ہے۔ احمد فراز کی نظم ''بنگلہ دیش'' کو شہرِ آشوب کہا جائے تو غلط نہ ہوگا، اسی سے مثال دیکھیے:

کبھی یہ شہر مرا تھا زمین میری تھی — مرے ہی لوگ تھے میرے ہی دست و بازو تھے

میں جس دیار میں بے یار و بے رفیق پھروں — یہاں کے سارے صنم میرے آشنا رو تھے

(خوابِ گل پریشاں ہے، ص ۸۸)

دوسری مثال ان کی نظم ''شہرِ آشوب'' سے ملاحظہ ہو:

گلی گلی میں بندی خانے — چوکی چوک میں مقتل ہیں

جلاّدوں سے بھی بڑھ چڑھ کر — منصف وحشی پاگل ہیں

(بے آواز گلی کوچوں میں، ص ۱۱۳)

صنعتِ تعجب

جب کسی کلام میں کسی چیز پر تعجب اور حیرت کا اظہار کیا جائے تو اسے صنعتِ تعجب کہیں گے:

کیا رُخصتِ یار کی گھڑی تھی

ہنستی ہوئی رات رو پڑی تھی (تنہا تنہا، ص ۵۰)

کیا پیر میکدہ ہے کہ مسند کی حرص میں

میخانۂ وفا کے سب آداب لے گیا (نابینا شہر میں آئینہ، ص ۱۰۳)

صنعتِ سوال و جواب

اس صنعت میں سوال و جواب کا انداز اختیار کیا جاتا ہے۔ حدائق البلاغت اور البدیع میں اس صنعت کا ذکر نہیں البتہ "اقبال کے صنائع و بدائع" میں اس کی تعریف یوں کی گئی ہے:

"یعنی اشعار میں سوال و جواب کا لانا: یہ صنعت کبھی ایک ہی مصرع میں مکمل ہوتی ہے۔ کبھی ایک مصرع سوال کا اور دوسرا جواب کا ہوتا ہے اور کبھی ایک شعر میں سوال اور دوسرے میں جواب ہوتا ہے۔"[۴۵]

سوال و جواب کے ذریعے کسی اہم واقعہ کی حسبِ دستور تفہیم مراد ہوتی ہے۔ شاعر صنعت سوال و جواب کے ذریعے بعض اوقات طنز، مزاح، شوخی اور ظرافت کو بیان کرتا ہے۔ صنعت سوال و جواب کا مکالماتی انداز ڈرامائی کیفیت پیدا کرتا ہے۔ یہ ڈرامائی کیفیت قارئین کی دلچسپی کا باعث بنتی ہے۔

احمد فراز نے نظم "چاند اور میں" میں اسی ڈرامائی انداز سے اس صنعت کا اہتمام کیا ہے:

چاند سے میں نے کہا اے مری راتوں کے رفیق

تو کہ سرگشتہ و تنہا تھا سدا میری طرح

چاند نے مجھ سے کہا! اے مرے پاگل شاعر

تو کہ محرم ہے مرے قریۂ تنہائی کا (نایافت، ص ۱۰۵۔۱۰۶)

میں نے پوچھا تھا کہ آخر یہ تغافل کب تک

مسکراتے ہوئے بولے کہ سوال اچھا ہے (غزل بہانہ کروں، ص ۹۲)

صنعتِ استفہامیہ

صنعتِ استفہامیہ میں استفسار کا قرینہ پایا جاتا ہے۔ احمد فراز کی شاعری میں اس کی متعدد مثالیں موجود ہیں:

میری تنہائی میں مجھ سے گفتگو کرتا ہے کون

تُو نہیں ہوتا تو میری جستجو کرتا ہے کون (اے عشق جنوں پیشہ، ص ۲۶)

چھے اشعار پر مشتمل پوری غزل میں اس صنعت کا اہتمام کیا گیا ہے۔

میں کس کا بخت تھا بری تقدیر کون تھا
تو خواب تھا تو خواب کی تعبیر کون تھا (نابینا شہر میں آئینہ، ص ۳۱)

اب شوق سے کہ جاں سے گزر جانا چاہیے
بول اے ہوائے شہر! کدھر جانا چاہیے (نایافت، ص ۳۳)

صنعتِ کنایہ

کنایہ کے لغوی معنی ہیں: پوشیدہ بات، اس صنعت میں مجاز کا قرینہ پایا جاتا ہے۔

کتر نیں غم کی جو گلیوں میں اڑی پھرتی ہیں
گھر میں لے آؤ تو انبار سے لگ جاتے ہیں (اے عشق جنوں پیشہ، ص ۲۸)

صنعتِ تجاہل عارفانہ

کسی چیز کا علم ہوتے ہوئے لاعلمی ظاہر کرنا۔

میں زخم زخم اس سے گلے مل کے کیوں ہوا
وہ دوست تھا تو صورتِ شمشیر کون تھا (نابینا شہر میں آئینہ، ص ۳۱)

محبوب سے گلے مل کر زخم زخم ہوا۔ یہ بات معلوم ہے، اس میں مبالغہ اپنی جگہ لیکن حقیقت کا علم ہوتے ہوئے بھی لاعلمی کا اظہار موجود ہے۔

اس خرابے میں بگولہ سی پھرے ہے کس کی یاد
اس دیارِ رفتگاں میں ہاؤ ہو کرتا ہے کون (اے عشق جنوں پیشہ، ص ۲۶)

ایک سے زیادہ صنعتوں کا استعمال

تکرار / سیاق الاعداد

ساٹھ کے تیس نہیں تیس کے پندرہ دے دے
اپنی مجبوری کا اظہار نہیں کر سکتا (تنہا تنہا، ص ۱۲۸)

''دے دے'' کی تکرار موجود ہے اور ساٹھ تیس اور پندرہ اعداد ہیں۔

تضاد/سیاق الاعداد

میں نے آغاز سے انجام سفر جانا ہے
سب کو دو چار قدم چل کے ٹھہر جانا ہے (جاناں جاناں، ص۷۵)

تکرار/تضاد

اپنے اپنے بے وفاؤں نے ہمیں یک جا کیا
ورنہ میں تیرا نہیں تھا اور تُو میرا نہ تھا (جاناں جاناں، ص۱۰۳)

تکرار/تجاہلِ عارفانہ

دیکھو یہ کسی اور کی آنکھیں ہیں کہ میری
دیکھو یہ کسی اور کا چہرہ ہے کہ میرا (جاناں جاناں، ص۱۰۶)

تضاد/تکرار

تیرے ہنگاموں کی دنیا نور ہی نور
میرے دھیان میں تاریکی ہے، میں مجبور (میرے خواب ریزہ ریزہ، ص۱۹)

تکرار/تضادِ سلبی

کل کا دن......اپنے آغوش میں
آج کی شام لائے نہ لائے (میرے خواب ریزہ ریزہ، ص۶۴)

مراعات النظیر/تکرار/تضمن المزدوج

یہ خال و خد یہ وجاہت یہ تندرست بدن
گرجتی گونجتی آواز استوار جسد (خواب گل پریشاں ہے، ص۳۱)

تکرار/جمع/تلمیح

کوہکن ہو کہ قیس ہو کہ فراز
سب میں اک شخص ہی ملا ہے مجھے (پس انداز موسم، ص۹۴)

تضاد/تکرار/عکس تبدیل

وہ بولتی گئی جذبات کے بہاؤ میں تھی
وہ کہہ رہی تھی خرد کو جنوں، جنوں کو خرد (خواب گل پریشاں ہے، ص ۳۵)

تکرار مع الواسائط/سیاق الاعداد

شہر کا شہر ہی ناصح ہو تو کیا کیجیے گا
ورنہ ہم رند تو بھڑ جاتے ہیں دو چار کے ساتھ (شہرِ سخن آراستہ ہے، ص ۱۵۶۱)

تکرار/تضاد

زندہ دلانِ شہر کو کیا ہو گیا فرازؔ
آنکھیں بجھی بجھی ہیں تو چہرے مرے مرے (جاناں جاناں، ص ۳۹)

مراعاۃ النظیر/تکرار

یہ اداس اداس سے بام و در یہ اجاڑ اجاڑ سی رہگور
چلو ہم نہیں نہ سہی مگر سرِ کوئے یار کوئی تو ہو (دردِ آشوب۔ص ۴۲)

احمد فراز کی شاعری میں بیسیوں مثالیں ایسی موجود ہیں جن میں ایک سے زیادہ صنائع کا استعمال ہوا ہے۔ ایک سے زیادہ صنائع کا استعمال شعر میں اگر کسی قرینے سے نہ کیا جائے تو لطف غارت ہو جاتا ہے۔ احمد فراز نے محض صنائع کھپانے کے لیے شعر نہیں کہے بلکہ ان کے اشعار میں صنائع کا استعمال فطری برجستگی لیے ہوئے ہے۔ کہیں ایسا نہیں لگتا کہ صنائع کی کثرت شاعری کو بوجھل کر رہی ہو۔ جہاں جہاں صنائع کا استعمال ہوا ہے، نہایت فنکارانہ انداز میں ہوا ہے۔ شعری تخلیقیت کا جوہر کہیں بھی ماند پڑتا محسوس نہیں ہوتا۔

حوالہ جات

۱۔ نیر، نورالحسن، مولوی (مؤلف)، نوراللغات۔

۲۔ تصدق حسین رضوی، مولوی (مؤلف)، لغات کشوری۔

۳۔ وقار احمد رضوی، تاریخ نقد، ص ۶۴۔

۴۔ عابد علی عابد، اصول انتقاد ادبیات، ص ۳۲۶۔

۵۔ ایضاً، البدیع، ص ۴۱

۶۔ مولانا حنیف گنگوہی، نیل الامانی شرح اردو (جلد دوم)، ص ۳۵۵۔

۷۔ محمد ساجد خان، جنرل آف ریسرچ (اُردو)،، ص ۱۴۴

۸۔ ایضاً، ص ۱۴۴

۹۔ امام بخش صہبائی، ترجمہ حدائق البلاغت از شمس الدین فقیر مرتبہ ڈاکٹر مزمل حسین، ص ۸۹۴۔

۱۰۔ نجم الغنی، بحر الفصاحت، جلد دوم، ص ۸۹۴۔

۱۱۔ عابد علی عابد، البدیع، ص ۲۵۳۔

۱۲۔ عاصم ثقلین، ارتباط حرف و معنی، ص ۴۴۔۴۵۔

۱۳۔ مزمل حسین، ڈاکٹر، فراز کی شاعری کا فکری وفنی مطالعہ، مشمولہ: ماہ نو، احمد فراز نمبر، ص ۳۲۷

۱۴۔ خدیجہ شجاعت علی (مترجم)، فنِ شاعری ترجمہ سہل البلاغت، بار اول، ص ۱۰۲۔۱۰۳۔

۱۵۔ میمونہ ریاض، تلمیحات فراز میں حریت فکر، مشمولہ: ماہ نو، فراز نمبر، ص ۱۰۱

۱۶۔ نذیر احمد ایم۔اے، اقبال کے صنائع بدائع، ص ۷۸۔

۱۷۔ عاصم ثقلین، ارتباط حرف و معنی، ص ۹۰۔

۱۸۔ عابد علی عابد، البدیع، ص ۲۶۰۔

۱۹۔ امام بخش صہبائی، ترجمہ حدائق البلاغت از شمس الدین فقیر، مرتبہ ڈاکٹر مزمل حسین، ص ۱۵۵۔

۲۰۔ نجم الغنی، بحر الفصاحت، جلد دوم، ص ۹۲۸۔

۲۱۔ ایضاً، بحر الفصاحت، جلد دوم، ص ۹۲۸۔

۲۲۔ Retrived on march 09-2018 at 7:45PM book artical ID= 124274

۲۳۔ امام بخش صہبائی، ترجمہ حدائق البلاغت از شمس الدین فقیر، مرتبہ ڈاکٹر مزمل حسین، ص ۱۴۷۔

۲۴۔ احسان اللہ ثاقب، شاعری کرنا سیکھیں، ص ۳۲۴۔

۲۵۔ نذیر احمد ایم۔اے، اقبال کے صنائع بدائع، ص ۱۱۹۔

باب پنجم

احمد فراز کی نظموں کا عروضی اور ہیئتی مطالعہ

علم عروض کا تعارف

علمِ عروض دوسری صدی ہجری کی ایجاد ہے۔ اس کا موجد خلیل بن احمد بصری ہے۔ کہتے ہیں خلیل بن احمد بصری، ایک مرتبہ ٹھٹھیروں کے محلے سے گذرا، وہاں برتن بننے کی آواز آ رہی تھی۔ اس آواز نے اِس کے دل پر بہت اثر کیا۔ وہاں اس کے دل میں شعر کو جانچنے کا خیال پیدا ہوا جس سے علمِ عروض کی بنیاد پڑی۔ دوسری روایت یہ کی جاتی ہے کہ عروض مکہ مکرمہ کا نام تھا۔ اسی بنا پر اس علم کا نام علمِ عروض رکھا گیا۔

علمِ عروض شعر یا بیت کی موزونیت جانچنے سے متعلق ہے۔ بیت کے دو حصے یا دو مصرے ہوتے ہیں۔ پہلے مصرع کو مصرع اُولیٰ اور دوسرے مصرع کو مصرع ثانی کہا جاتا ہے۔ مصرع اُولیٰ کے پہلے حصے کو یا پہلے جزو کو صدر اور آخری حصے کو عروض کہتے ہیں۔ اسی طرح مصرع ثانی کا جزو اول ''ابتدا'' اور جزو آخر ''عجز'' یا ضرب کہلاتا ہے۔ اِن دونوں مصرعوں کے درمیانی الفاظ کو حشو کہتے ہیں۔ مصرعوں کی درستی کا عمل زیادہ تر حشو کی توڑ پھوڑ سے ہوتا ہے۔

بحور/ارکان

بحور، بحر کی جمع ہے جس کے معنی بڑا دریا یا سمندر کے ہیں۔ بحر میں بہت سے زحافات واقع ہو کر الفاظ کو موزوں اور مرکب کرنے میں مدد دیتے ہیں۔ بحر جن الفاظ سے ترتیب پاتی ہے۔ ''اِنھیں اصول، ارکان، افاعیل، امثال، موازین، اجزا اور اوزانِ عروض کہتے ہیں۔(۱) شعر کا وزن جانچنے کے لیے اِن اوزان کی بڑی اہمیت ہے۔ وہ چند الفاظ جو شعر کا وزن بنانے کے لیے مقرر کیے

گئے ہیں، انھیں ارکان کہتے ہیں، ان کی تعداد دس ہے۔ اِن میں دو رکن پانچ حرفی کہلاتے ہیں یعنی فعولن اور فاعلن۔ اسی طرح باقی کے ارکان سات حرفوں سے مرکب ہوتے ہیں، یہ سات حرفی ارکان کہلاتے ہیں، مثلاً: مفاعیلن، فاعِلاتُن، مُستفعِلن، مفاعِلتن، مُتفاعِلن، مفعُولات، فاع لاتن، مُستفعِ لُن وغیرہ ہیں۔ ارکان کی ترتیب تین اجزا پر منحصر ہے۔

۱۔ سبب ۲۔ وتد ۳۔ فاصلہ

سبب

دو حرفی لفظ یا دو حرفی لفظ کے ٹکڑے کو سبب کہتے ہیں، مثلاً ہم، تم، شک، جب وغیرہ سبب کی دو قسمیں ہیں۔

۱۔ سبب خفیف

سبب خفیف ایسا دو حرفی کلمہ ہوتا ہے جس کا پہلا حرف متحرک اور دوسرا ساکن ہوتا ہے، مثلاً: جب، اب، گُل وغیرہ

۲۔ سبب ثقیل

سبب ثقیل ایسا دو حرفی کلمہ ہوتا ہے جس کے دونوں حرف متحرک ہوں۔ اُردو اور فارسی میں ایسا کلمہ نہیں ملتا بلکہ کسی لفظ کا حصّہ ہو سکتا ہے جیسے شعرا میں شُعَ ہے۔ اس کے علاوہ تراکیب میں بھی اس کی مثال مِل سکتی ہے جیسے ''گُلِ زار، دلِ مضطر وغیرہ۔ اِن مثالوں میں گُلِ اور دلِ سبب ثقیل ہیں۔

فنِ شاعری (سہل حدائق البلاغت) میں اس سب کچھ کے برعکس لکھا گیا ہے۔ اس کے مطابق:

> ''سبب ثقیل ایسے تین حرفی کلمے کو کہتے ہیں جس کے پہلے دونوں حرف متحرک ہوتے ہیں، تیسرا حرف ساکن ہوتا ہے جیسے افنی، جلسی وغیرہ۔'' [۲]

یہ بات قرینِ قیاس نہیں ہے۔ ایک تو سبب ثقیل دو حرفی کلمہ ہوتا ہے، سہ حرفی نہیں۔ پھر اس کی مثال افنی جلسی کسی صورت درست تسلیم نہیں کی جا سکتی ہے۔ اس کے برعکس ڈاکٹر محمد امین کی بات زیادہ حقیقت پر مبنی ہے۔ اُن کے مطابق:

> ''اگر سبب کے دونوں حرف متحرک ہوں تو سبب ثقیل کہلاتا ہے۔'' (۳)

وتد

سہ حرفی لفظ کو وتد کہتے ہیں جیسے بزم، سیر، رات وغیرہ۔ اس کی دو قسمیں ہیں:

(i) وتد مجموع

وتد مجموع تین حرفی کلمہ ہوتا ہے جس کے پہلے دونوں حرف ایک ساتھ حرکت کرتے ہیں اور تیسرا حرف ساکن ہوتا ہے جیسے سَفَر، جگر، مگر وغیرہ۔ پہلی دونوں مثالوں میں س ف، ج گ، م گ متحرک ہیں اور اکٹھے حرکت کرتے ہیں جب کہ ''ر''
تینوں میں ساکن ہے۔

(ii) وتد مفروق

سہ حرفی لفظ کو کہتے ہیں۔ اگر سہ حرفی لفظ کا پہلا حرف متحرک ہو، دوسرا ساکن اور تیسرا پھر متحرک ہو، اسے وتد مفروق کہتے ہیں۔ پروفیسر حمید اللہ ہاشمی وتد مفروق کے حوالے سے کہتے ہیں:

''اُردو اور فارسی میں ایسا کوئی کلمہ نہیں۔ یہ بھی ترکیب اضافی و ترکیب عطفی کی صورت میں ممکن ہے۔''[۴]

فاصلہ

اس کی دو قسمیں ہیں:

فاصلہ صغریٰ

فاصلہ چہار حرفی لفظ کے مجموعے کو کہتے ہیں جس کے پہلے تین حرف متحرک اور چوتھا حرف ساکن ہوتا ہے جیسے عَلَمَا، فُقَرا وغیرہ۔

فاصلہ کبریٰ

فاصلہ کبریٰ پانچ حرفی کلمہ ہوتا ہے جس کے پہلے چار حروف متحرک اور پانچواں ساکن ہوتا ہے جیسے سُخَنِ مَن ۔ اُردو اور فارسی میں فاصلہ کو اہمیت نہیں دی جاتی، اس کے لیے سبب اور وتد کو ہی کافی سمجھا جاتا ہے۔

اب دیکھتے ہیں، شعر کے یہ اجزا سبب، وتد، فاصلہ وغیرہ مل کر کس طرح رکن ترتیب دیتے ہیں:

فَعُولُن

فعولن میں پہلے وتد مجموع اور اس کے بعد سبب خفیف ہے۔ مثلاً ''فَعُو'' میں پہلے دو حرف 'ف' اور 'ع' متحرک ہیں اور تیسرا حرف 'و' ساکن ہے۔ 'لُن' میں پہلا حرف 'ل' متحرک اور 'ن' ساکن ہے۔

فَاعِلُن

فاعلن میں پہلے سبب خفیف ہے اور اس کے بعد وتد مجموع ہے۔ 'فا' میں 'ف' متحرک ہے اور الف ساکن ہے۔ علن میں ع اور ل متحرک ہیں، 'ن' ساکن ہے۔

مَفَاعِیلُن

مفاعیلن میں پہلے وتد مجموع ہے اور اس کے بعد دو بار سبب خفیف ہے۔ 'مفا' کے پہلے دونوں حرف متحرک اور 'الف' ساکن ہے۔ اسی طرح عیلن میں بھی پہلا سبب خفیف ہے 'ع' متحرک 'ی' ساکن ہے۔ 'لن' دوسرا سبب خفیف ہے۔ اس میں 'س' 'ل' متحرک اور 'ن' ساکن ہے۔

مُسْتَفْعِلُن

پہلے دو بار سبب خفیف ہے اور اس کے بعد وتد مجموع ہے۔ ایک سبب خفیف 'مس' ہے یعنی 'م' متحرک ہے اور 'س' ساکن ہے۔ دوسرا سبب خفیف 'تف' ہے۔ اس میں 'ت' متحرک اور 'ف' ساکن ہے، اس کے بعد علن 'وتد مجموع ہے۔ اس میں 'ع' اور 'ل' متحرک اور 'ن' ساکن ہے۔

فَاعِلَاتُن

اس میں پہلے سبب خفیف اس کے بعد وتد مجموع اور آخر میں پھر سبب خفیف ہے۔ پہلا سبب خفیف ''فا'' ہے۔ اس میں ''ف'' متحرک اور ''الف'' ساکن ہے۔ اس کے بعد ''علا'' وتد مجموع ہے جس میں ''ع'' اور ''ل'' متحرک اور ''الف'' ساکن ہے۔

مَفَاعِلَتُن

اس میں پہلے وتد مجموع اور اس کے بعد فاصلہ صغریٰ ہے۔ پہلے ''مفا'' میں ''م'' اور ''ف'' متحرک اور ''الف'' ساکن ہے اس لیے یہ وتد مجموع ہے۔ اس کے بعد علتن میں چار حروف ہیں۔

پہلے تین حروف ع، ل، ت متحرک ہیں اور آخری ''ن'' ساکن ہے جو علما فاصلہ کے قائل نہیں، ان کے نزدیک پہلے وتد مجموع اس کے بعد سبب ثقیل اور آخر میں سبب خفیف ہے۔

مُتفاعِلُن

متفاعلن میں پہلے فاصلہ صغریٰ ہے اور اِس کے بعد وتد مجموع ہے۔ متفا میں پہلے تین حرف م، ت، ف متحرک ہیں اور چوتھا الف ساکن ہے۔ علن میں پہلے دو حرف ''ع'' اور ''ل'' متحرک ہیں اور ''ن'' ساکن ہے۔

مَفعُولات

مفعولات میں پہلے دو بار سبب خفیف ہے اور اس کے بعد ''لات' وتد مفروق ہے۔ پہلے مفعو میں ''مف'' ایک سبب خفیف ہے۔ اِس میں ''م'' متحرک اور ''ف'' ساکن ہے۔ دوسرا سبب خفیف ''عو'' ہے جس میں ''ع'' متحرک اور ''و'' ساکن ہے۔ ''لات'' میں ''ل'' متحرک ''الف'' ساکن اور ''ت'' متحرک ہے اس لیے یہ وتد مفروق ہے۔

فاع لاتن

فاع لاتن منفصل میں پہلے وتد مفروق ہے۔ اس کے بعد دو بار سبب خفیف ہے۔ فاع میں ''ف'' متحرک ''الف'' ساکن ''ع'' متحرک ہے اور ''لا'' پہلا سبب خفیف ہے، اس میں ''ل'' متحرک اور ''الف'' ساکن ہے۔ ''تن'' دوسرا سبب خفیف ہے۔ اِس میں ''ت'' متحرک اور ''ن'' ساکن ہے۔

مستفع لُن

مستفع لن منفصل میں پہلے سبب خفیف اس کے بعد وتد مفروق اور آخر میں پھر سبب خفیف ہے۔ پہلا سبب خفیف مُس ہے جس میں ''م'' متحرک اور ''س'' ساکن ہے۔ ''تفع'' میں ''ت'' متحرک ہے ''ف'' ساکن ہے اور ''ع'' پھر متحرک ہے اس لیے یہ وتد مفروق بنتا ہے۔ اس کے بعد ''لن'' سبب خفیف ہے، اس میں ''ل'' متحرک اور ''ن'' ساکن ہے۔

خلیل احمد ابن احمد بصری نے انھی دس ارکان کی بدولت پندرہ بحریں متعارف کروائی

ہیں۔ مولانا ابوالحسن اخفش نے بحرِ متدارک کا اضافہ کیا۔ اس طرح سولہ بحریں ہوگئیں۔ سات بحریں ایک رکن کے تکرار سے حاصل ہوتی ہیں:

ا۔ بحرِ ہزج

بحرِ ہزج کا اصلی رکن مفاعیلن ہے، یہ شعر کے مصرع اوّل میں چار بار اور مصرع ثانی میں بھی چار بار آتا ہے، کل آٹھ بار آتا ہے، مثلاً:

مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن
مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

۲۔ بحرِ رجز

بحرِ رجز کا اصلی رکن "مُستفعِلن" ہے۔ یہ مصرع اوّل اور مصرع ثانی میں ترتیب کے ساتھ آٹھ بار آتا ہے:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن
مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

۳۔ بحرِ رمل

بحرِ رمل کا اصل رکن "فاعِلاتُن" ہے۔ یہ مصرع اوّل اور مصرع ثانی میں ترتیب کے ساتھ آٹھ بار آتا ہے:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

۴۔ بحرِ کامل

اس کا اصلی رکن "متفاعِلن" ہے، یہ مصرع اوّل اور ثانی میں ترتیب کے ساتھ آٹھ بار آتا ہے:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

۵۔ بحرِ وافر

بحرِ وافر کا اصلی رکن مفاعلتن ہے۔ یہ شعر کے مصرع اوّل اور مصرع ثانی میں بالترتیب

آٹھ بار آتا ہے:

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن
مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

۶۔ بحرِ متقارب

اس کا اصلی رکن "فعولن" ہے یہ شعر کے مصرع اوّل اور مصرع ثانی میں ترتیب کے ساتھ آٹھ بار آتا ہے:

فعولن فعولن فعولن فعولن
فعولن فعولن فعولن فعولن

۷۔ بحرِ متدارک

بحر متدارک کا اصلی رکن "فاعلن" ہے، یہ شعر کے مصرع اوّل اور مصرع ثانی میں ترتیب کے ساتھ آٹھ بار آتا ہے:

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن
فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

اب جن بحروں کا ذکر کرنے لگا ہوں، وہ دو رکن کے تکرار سے حاصل ہوتی ہیں، یہ تعداد میں بارہ ہیں۔

۸۔ بحرِ طویل

بحرِ طویل دو رکن کی تکرار سے حاصل ہوتی ہے، شمار میں ارکان کی تعداد آٹھ ہی ہوتی ہے:

فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن
فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن

۹۔ بحرِ مدید

دو رکن کی ترکیب سے حاصل ہوتی ہے۔ مجموعی طور پر ارکان کی تعداد آٹھ ہے:

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن
فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

۱۰۔ بحرِ بسیط

بحرِ بسیط دو رکن سے حاصل ہوتی ہے، ارکان شمار میں آٹھ ہوتے ہیں:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن
مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

۱۱۔ بحرِ سریع

ان دو رکن کی ترکیب سے حاصل ہوتی ہے، ارکان کی مجموعی تعداد چھے ہوگی:

مُستفعِلن مُستفعِلن مفعُولات
مُستفعِلن مُستفعِلن مفعُولات

۱۲۔ بحرِ خفیف

بحرِ خفیف دو رکن کی ترکیب سے حاصل ہوتی ہے، اس بحر کے چھے ارکان ہوں گے:

فاعلاتن مُستفعِلن فاعِلاتُن
فاعِلاتُن مستفعلن فاعلاتن

۱۳۔ بحرِ مجتث

بحرِ مجتث بھی دو رکن کی ترکیب سے حاصل ہوتی ہے، اس بحر کے آٹھ جزو شمار کیے جائیں گے:

مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن
مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

۱۴۔ بحرِ منسرح

بحرِ منسرح دو رکن کی ترکیب سے حاصل ہوتی ہے، اس کے بھی شمار میں آٹھ جز ہوں گے:

مستفعلن مفعُولات مُستفعِلن مفعُولات
مستفِعلُن مفعُولات مُستفِعلُن مفعُولات

۱۵۔ بحرِ مضارع

دو رکن کی ترکیب سے حاصل ہوتی ہے لیکن تعداد میں جز آٹھ ہی ہوں گے، مثال:

مَفَاعِیلُن فَاعِلاتُن مَفَاعِیلُن فَاعِلاتُن

مفاعیلن فاعلاتن مفاعیلن فاعلاتن

۱۶۔ بحرِ مقتضب

یہ بحر بھی دو رکن کی ترکیب سے حاصل ہوتی ہے، شمار میں اس کے اجزا بھی آٹھ ہوں گے:

مفعولات مستفعلن مفعولات مستفعلن

مفعولات مستفعلن مفعولات مستفعلن

تین بحریں بحرِ جدید، بحرِ قریب اور بحر مشاکل بعد میں اہلِ فارس نے عروض کے قواعد وضوابط کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے اپنے مزاج کے مطابق وضع کیں۔ ''حدائق البلاغت'' میں صرف سولہ بحروں کا ذکر ہے لیکن شعرائے عجم کے ہاں یہ تین بحریں بھی استعمال ہوئی ہیں۔

۱۷۔ بحرِ جدید

بحرِ جدید بھی دو رکن کی ترتیب سے حاصل ہوتی ہے۔ اس بحر کے شمار میں چھے جز ہوتے ہیں:

فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن

فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن

۱۸۔ بحرِ قریب

دو رکن کی تکرار سے حاصل ہوتی ہے، شمار میں چھے افاعیل ہوں گے، مثلاً:

مفاعیلن فاعلاتن فاعلاتن

مفاعیلن فاعلاتن فاعلاتن

۱۹۔ بحرِ مشاکل

یہ بھی دو رکن کی ترتیب سے حاصل ہوتی ہے، اس بحر کے بھی چھے اوزان بنتے ہیں، مثلاً:

فاعلاتن مفاعیلن مفاعیلن

فاعلاتن مفاعیلن مفاعیلن

زحافات

زحف کے لغوی معنی کسی چیز کے اپنی اصلی حالت سے گر جانے کے ہیں۔ علمِ عروض کی

اصطلاح میں زحافات سے مراد وہ تغیرات ہیں جو ارکانِ بحور میں واقع ہوتے ہیں۔ ان تغیرات کی تین اقسام ہیں:

ا۔ کسی رکن کے متحرک حرف کو ساکن کرنا۔

۲۔ کسی رکن سے ایک یا ایک سے زیادہ حرف کم کر دینا۔

۳۔ کسی رکن میں ایک حرف یا ایک سے زیادہ حروف کا اضافہ کرنا۔

احمد فراز نے درج ذیل زحافات کو بکثرت استعمال کیا ہے۔

اضمار

بحرِ کامل کے رکن "متفاعلن کی "ت" ساکن کرنے کو اضمار کہتے ہیں لیکن رکن متفاعلن بہ سکون "ت" استعمال نہیں ہوتا اس لیے اس کی جگہ مستفعلن استعمال ہوتا ہے۔ یہ زحاف صرف بحرِ کامل میں واقع ہوتا ہے۔

عصب

بحرِ وافر کے رکن مفاعلتن میں "ل" ساکن کرنے کو عصب کہتے ہیں لیکن اس رکن کو "ل" ساکن کرکے پڑھا نہیں جاسکتا اس لیے اس کی جگہ مفاعیلن استعمال ہوتا ہے۔

خبن

کسی رکن کے پہلے سبب خفیف کے دوسرے ساکن رکن کو گرا دینے کا نام خبن ہے۔ فاعلن میں سے گرائیں تو فعلن بن جائے گا۔ فاعلاتن سے گرائیں تو فعلاتن بن جائے گا۔

طے

جس رکن میں پہلے دو سبب خفیف ہوں، اُن کے چوتھے حرف ساکن کو گرا دیں تو طے ہو گا۔ مستفعلن کا چوتھا حرف ساکن 'ف' گرا دیں تو مستعلن باقی رہ جائے گا۔ اس کی جگہ مفتعلن استعمال ہوگا وغیرہ۔

قطع

جس رکن کے آخر میں وتد مجموع ہو، اس وتد کا حرف ساکن گرا کر اس کا پہلا حرف ساکن

بنا دینے کو قطع کہتے ہیں جیسے مفاعلن اور فاعلن سے گرا دیں تو مفاعل اور فاعل باقی رہ جائے گا لیکن اِن رکنوں کی جگہ بالترتیب فعولن اور فعلن استعمال ہوتا ہے۔ یہ زحاف اِن بحروں میں نہیں آ سکتا جن کے آخر میں وتد مجموع نہ ہو۔

قصر

جس رکن کے آخر میں سبب خفیف واقع ہوتا ہے، اس کے حرف ساکن کو حذف اور اس سے پہلے حرف کو ساکن کر دینے کا نام قصر ہے۔ مثلاً، مفاعیلن میں سے 'ن' گرا کر 'ل' کو ساکن کر دیں تو مفاعیل باقی رہ جائے گا۔

کف

کسی رکن کے ساتویں حرف ساکن کو حذف کر دیں تو کف کی صورت پیدا ہو جائے گی، مثلاً: مفاعیلن کے ساتویں حرف ساکن ''ن'' کو گرا دیں تو مفاعیل باقی رہ جائے گا۔ فاعلاتن کے ساتویں حرف ''ن'' کو حذف کر دیں تو فاعلات باقی رہ جائے گا۔

قبض

کسی رکن کے پانچویں حرف ساکن کو حذف کریں تو قبض ہو گا۔ اگر مفاعیلن کے پانچویں حرفِ ساکن ''ی'' کو حذف کریں تو مفاعلن رہ جائے گا۔ اگر فعولن کے حرف ساکن 'ن' کو گرا دیں تو فعول باقی رہ جائے گا۔

حذف

کسی رکن کے آخری سبب خفیف کے گرا دینے کو حذف کہتے ہیں۔ جیسے: فعولن سے فعو، مفاعیلن سے مفاعی باقی رہ جائے گا لیکن فعو کی جگہ فعَل اور مفاعی کی جگہ فعولن اور فاعلا کی جگہ فاعلن استعمال ہوتا ہے۔

جذ

کسی رکن کے آخر میں وتد مجموع کے گرانے کو جذ کہتے ہیں یعنی مستفعلن کے آخر سے علن گرا دیں تو مستف باقی رہ جائے گا۔ متفاعلن کے آخر سے علن گرا دیں تو متفا اور فاعلن سے گرا دیں تو فا باقی رہ جائے گا لیکن مستف کی جگہ فعلن، متفا کی، کی جگہ فعلا استعمال ہو گا۔

تسبیغ

ایسا سبب خفیف جو کسی رکن کے آخر میں واقع ہو، اس میں ایک اور الف کا اضافہ کردیں تو تسبیغ کہلائے گا جیسے مفاعیلن سے مفاعیلان فعولن سے فعولان وغیرہ۔

ازالہ

ایسا وتد مجموع جو رکن کے آخر میں ہوتا ہے، اس میں الف کا اضافہ کردیں تو ازالہ کہلائے گا، جیسے: مستفعلن سے مستفعلان، فاعلن سے فاعلان اور متفاعلن سے متفاعلان ہو جائے گا۔

ترفیل

جس رکن کے آخر میں وتد مجموع ہو، اس کے بعد ایک سبب خفیف کا اضافہ کردیں تو ترفیل ہوگا، جیسے: مستفعلن سے مستفعلاتن، فاعلن سے فاعلاتن متفاعلن سے متفاعلاتن ہو جائے گا۔

قصم

رکن مفاعلتن میں خرم اور عصب کے جمع کردینے کو قصم کہتے ہیں یعنی م بہ سبب خرم کے گرادیں اور 'ل' بہ سبب عصب کے ساکن کردیں تو فاعلتن رہ جائے گا جس کی جگہ ''مفعولن'' استعمال کرتے ہیں۔

رجم

اگر رکن مفاعلتن میں خرم اور قبض جمع کردیں تو رجم ہوگا۔ مفاعلتن کی 'م' خرم کے سبب اور 'ت' قبض کے سبب گرادیں۔ فاعلن باقی رہ جائے گا، ایسے مزاحف رکن کو ارجم کہیں گے۔

قطف

رکن مفاعلتن میں عصب اور حذف کے جمع کرنے کو قطف کہتے ہیں یعنی مفاعلتن کا 'ل' عصب کے سبب ساکن کردیں اور آخری سبب خفیف ''تن'' حذف کردیں تو مفاعل باقی رہ جائے گا اور اس کی جگہ فعولن استعمال ہوگا، ایسے مزاحف رکن کو مقطوف کہتے ہیں۔

عقل

بحر وافر کے رکن مفاعلتن عصب اور قبض کے جمع کرنے سے عقل واقع ہو جائے گا۔

عصب کے سبب مفاعلتن کا ''ل'' ساکن ہو کر مفاعیلن ہو جائے گا، پھر قبض کے سبب ''ی'' گرا دیں تو مفاعلن بن جائے گا۔ یہ مفاعیلن مقبوض سے مشابہ ہو جائے گا۔

وقف

رکن مَفعُولات کی 'ت' ساکن کرنے کو وقف کہتے ہیں۔

جدع

رکن مفعولات کے پہلے دو سبب خفیف حذف کرنے کو جدع کہتے ہیں، ایسی صورت میں مفعو گر جائے گا۔ صرف ''لات'' باقی رہ جائے گا، لات کی جگہ فاع استعمال ہوگا۔

صلم

رکن مفعُولات میں سے وتد مفروق گرانے کو صلم کہتے ہیں۔ اگر مفعولات میں وتد مفروق ''لات'' گرا دیا جائے تو مفعُو باقی رہ جائے گا لیکن اس کی جگہ فعلن استعمال ہوگا۔

کسف

رکن مفعولات میں وقف اور کف جمع کریں تو کسف حاصل ہوگا یعنی مفعولات کی 'ت' کو پہلے ساکن کریں اور پھر گرا دیں تو ''مفعُولا'' باقی رہ جائے گا جس کی جگہ مفعولن استعمال ہوتا ہے۔

وقص

بحرِ کامل کے رکن متفاعلن میں اضمار اور خبن کو جمع کریں تو وقص حاصل ہوگا یعنی پہلے 'ت' ساکن ہوگی اور خبن کے سبب گر جائے گی، اس طرح رکن مفاعلن حاصل ہوگا۔

نقص

رکن متفاعلن مضمر کے مطوی کرنے کو نقص کہتے ہیں یعنی پہلے 'ت' ساکن ہوگی اور متفاعلن حاصل ہوگا، پھر طے کے سبب الف گر جائے گا اور مُتفعلن حاصل ہوگا۔

خرب

اگر رکن مفاعیلن میں خرم اور کف کو اکٹھا کر دیں یعنی خرم کے سبب 'م' اور کف کے سبب 'ن' گرا دیں تو فاعیل حاصل ہوگا لیکن اِس کی جگہ مفعول استعمال ہوتا ہے۔

بتر

رکن مفاعیلن میں خرم اور جب کے جمع کرنے سے بتر حاصل ہوگا یعنی خرم کے سبب ''م'' اور جب کے سبب آخری دونوں سبب خفیف حذف ہو جائیں گے۔ ''فا'' باقی بچے گا، جسے 'فع' لکھا جائے گا۔

ہتم

اگر رکن مفاعیلن میں خرم کے ساتھ حذف اور قصر کو جمع کر دیں۔ مزاحف رکن اہتم حاصل ہوگا یعنی م، حذف ہونے سے مفاعیلن کی جگہ فاعیلن باقی رہ جائے گا اور پھر حذف کے سبب ''لن'' گر جائے گا تو فاعی بچ جائے گا اور پھر قصر کے سبب 'ی' گر جائے گا تو فاع باقی بچ جائے گا۔ فاع کو فاع ہی استعمال کیا جاتا ہے۔

شتر

اگر رکن مفاعیلن میں خرم اور قبض جمع ہو جائیں تو مزاحف اشتر حاصل ہوگا یعنی خرم کے سبب 'م' اور قبض کے سبب 'ی' گر جائیں گے تو مزاحف رکن فاعلن حاصل ہوگا۔

خرم

رکن کے ابتدا میں وتد مجموع ہو تو اس کے پہلے متحرک کو گرا دینے سے خرم واقع ہوتا ہے۔ اکیلے مزاحف رکن کو اخرم کہتے ہیں۔ فعولن میں خرم واقع ہونے سے عولن بچ جائے گا وغیرہ۔

جب

رکن مفاعیلن کے آخری دونوں سبب خفیف گرا دینے کو جب کہتے ہیں، اس صورت میں مفاعیلن کی جگہ صرف مفا بچ جاتا ہے۔ مفا کی جگہ فعل استعمال ہوتا ہے۔

ثلم

رکن فعولن میں خرم جمع کیا جائے تو ثلم واقع ہوتا ہے یعنی فعولن کی جگہ عولن بچ جائے گا جسے رکن اثلم کہتے ہیں۔

ثرم

رکن فعولن میں اگر خرم اور قبض جمع کر دیں تو جو رکن حاصل ہوگا، اُسے اثرم کہیں گے یعنی خرم کے سبب 'ف' اور قبض کے سبب 'ن' گرا دیں تو عول باقی رہ جائے گا جس کے لیے فعل استعمال ہوتا ہے۔

شکل

رکن فاعلاتن متصل میں خبن اور کسف جمع کرنے کو شکل کہتے ہیں یعنی پہلے 'الف' گرا دیں اور پھر 'ن' گرا دیں تو فعلات بچ جائے گا، ایسے مزاحف رکن کو مشکول کہتے ہیں۔

تشعیث

رکن فاعلاتن میں وتد مجموع کے متحرک حرف کو گرانے سے تشعیث واقع ہوتا ہے، اس کے لیے مفعولات استعمال ہوتا ہے۔ اس کی تین صورتیں ہیں: 'ع' گرائیں، 'الف' گرائیں یا 'ل' گرائیں، سب کی صورت میں مفعولات استعمال ہوگا۔

معاقبہ

ایسے دو زحاف جو کسی رکن میں ایک ساتھ جمع نہ ہو سکیں مثلاً مفاعیلن میں قبض اور کف دونوں جمع نہیں ہو سکتے، اس وجہ کو معاقبہ کہتے ہیں۔

مراقبہ

ایسے دو زحاف جو کسی رکن میں نہ دونوں جمع ہو سکیں اور نہ ترک کیا جا سکے۔ ایسی صورت میں صرف ایک زحاف کا لانا ضروری سمجھا جائے، اسے مراقبہ کہتے ہیں۔

احمد فراز کی نظموں کا عروضی مطالعہ

احمد فراز کی کل ۵۱۸ غزلیں اور ۲۱۸ نظمیں ہیں۔ ان کی غزلوں کا عروضی مطالعہ نہایت عرق ریزی سے ڈاکٹر ارشد محمود ناشاد کر چکے ہیں جو اُن کی کتاب ''جادہ تحقیق'' میں بعنوان ''احمد فراز کی غزلوں کا عروضی جائزہ'' موجود ہے جس میں ترمیم و اضافے کی کوئی گنجائش نہیں اس لیے صرف احمد فراز کی نظموں کا عروضی مطالعہ پیشِ خدمت ہے (اس وقت احمد فراز کا کلیات ''شہرِ سخن آراستہ ہے''

میرے سامنے ہے۔ الگ الگ کتب کی بجائے ''شہرِ سخن آراستہ ہے'' کو استعمال میں لایا گیا ہے۔)

بحرِ رمل مثمن مخبون / محذوف / مقصور

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن / فعلات

بحرِ مجتث مخبون محذوف مشعث / مشعث مقصور

مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن / فعلات

بحرِ متقارب مقبوض اثلم

فعول فعلن (آزاد نظمیں)

بحرِ رمل

فاعلاتن...........آزاد نظمیں

بحرِ ہزج مسدس اخرب مقبوض محذوف

مفعول مفاعلن فعولن

بحرِ ہزج

مفاعیلن .... آزاد نظمیں

بحرِ متقارب اثرم اثلم

فعلن فعلن (آزاد نظمیں)

بحرِ رمل مثمن محذوف

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

بحرِ متقارب

فعولن ----- ہیئت آزاد

بحرِ متقارب اثرم اثلم

فعلن فعلن فِعکن فِعلن فعل فعولن

بحرِ ہزج مثمن اخرب مکفوف مقصور / محذوف

مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن

بحرِ متدارک مثمن سالم

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

بحرِ خفیف مسدس مخبون مقصور

فاعلاتن مفاعلن فعلن فعلات

بحرِ ہزج مثمن مقبوض

مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن

۱۔	کنیز	شہرِ سخن آراستہ ہے	ص۱۷۷تا۱۷۸
۲۔	میورکا	" " " " "	ص۵۶۱تا۵۶۲
۳۔	ترانہ	" " " " "	ص۶۶۷تا۶۶۸
۴۔	ترانہ	" " " " "	ص۶۷۳تا۶۷۵

بحرِ متقارب مقبوض اثلم

فعول فعلن فعول فعلن

۱۔	اگر یہ سب کچھ نہیں	شہرِ سخن آراستہ ہے	ص۴۴۶تا۴۴۸
۲۔	یہ میری غزلیں یہ میری نظمیں	" " " " "	ص۴۶۳تا۴۶۶
۳۔	کہاں سے لائیں	" " " " "	ص۹۹۵تا۹۹۶

بحرِ متدارک

فاعلن فاعلن (آزاد نظمیں)

۱۔	جانشیں	شہرِ سخن آراستہ ہے	ص۱۴۵تا۱۴۷
۲۔	خواب مرتے نہیں	" " " " "	ص۴۷۶
۳۔	خون فروش (فاعلن + فعولن)	" " " "	ص۱۰۳۰تا۱۰۳۱

بحرِ مجتث مثمن مخبون مقصور

مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلات

۱۔	بنگلا دیش	شہرِ سخن آراستہ ہے	ص۱۳۵۸تا۱۳۵۹
۲۔	من و تو	" " " " "	ص۱۳۶۷تا۱۳۷۵
۳۔	نامعلوم مسافت	" " " " "	ص۱۷۴۳

بحرِ خفیف مسدس مجنون محذوف مقصور

فاعلاتن مفاعلن فعلن

۱۔ چندنادان چند دیوانے شہرِ سخن آراستہ ہے ص۹۳ تا ۹۴

۲۔ مشورہ * * * * * ص۱۲۹ تا ۱۳۰

بحرِ متقارب

فعولن

۱۔ ساحل کی ریت (ڈرامہ) فعولن ص۲۳ ۷

۲۔ موم کے پتھر فعولن ص۵۱ ۷

۳۔ آخرِ شب کے ہم سفر فعولن ص۹۱ ۷

۴۔ بورنگ فعولن ص۱۳۲۱

بحرِ متقارب اثرم اثلم محذوف

فعلن فعلن فعل فعولن فعلن فعلن فعل فعولن

۱۔ خودغرض شہرِ سخن آراستہ ہے ص۲۵۰

بحرِ متدارک مقطوع (شانزدہ رکنی)

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

۱۔ اے دیس سے آنے والے بتا شہرِ سخن آراستہ ہے ص۹۲۳ تا ۹۲۵

بحرِ متقارب اثرم اثلم

فعلن فعولن فعلن فعلن فعلن فعلن فع

۱۔ کالی دیوار شہرِ سخن آراستہ ہے ص۱۳۵۴ تا ۱۳۵۵

بحرِ متدارک مسدس مقطوع

فعلن فعکن فعلن

۱۔ اے عشقِ جنوں پیشہ شہرِ سخن آراستہ ہے ص۱۶۸۹ تا ۱۶۹۳

بحرِ متقارب مثمن اثرم اثلم

فعلن فعلن فعل فعولن .... ہیئتی تجربہ

۱۔ تشنگی شہرِ سخن آراستہ ہے ص۵۹تا۶۰

۲۔ اے بھوکی مخلوق ص۸۸۔۸۹

۳۔ سیلاب ص۱۴۹تا۱۵۰

بحرِ متقارب اثرم اثلم

فعلن فعل فعولن فعلن

۴۔ خودکشی ص۲۱۲

۵۔ شہرِ آشوب (مربع قطع) مصرعِ اوّل: آٹھ بار مصرعِ ثانی: سات بار ص۹۰۹تا۹۱۳

۶۔ بیروت۲ مصرعِ اوّل: ۸بار ثانی: ۷بار ص۱۰۲۵تا۱۰۲۶

بحرِ متقارب ...... فعولن

۱۔ بھول شہرِ سخن آراستہ ہے ص۳۵تا۳۶

بحرِ ہزج مقبوض ...... مفاعلن مفاعلن

۱۔ فرار ص۳۸تا۳۹

بحرِ رمل مخبون مقصور/مقطوع ...... فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن

۱۔ احتساب ص۴۲تا۴۳

بحرِ رمل مشکول ...... فعلات فاعلاتن

۱۔ وہ تیری طرح کوئی تھا ص۱۳۹۴تا۱۳۹۸

۲۔ تجھے کیا خبر کہ جاناں ص۱۳۱۵تا۱۳۱۸

بحرِ ہزج مقبوض

مفاعلن مفاعلن

۱۔ بجلی سی ایک شکل تھی ص۱۳۲۵تا۱۳۳۰

بحرِ کامل
متفاعلن متفاعلن

۱۔ شہر نامہ (اوجھڑی کیمپ کے حوالے سے) ص ۱۰۸۷ تا ۱۰۹۶
۲۔ غنیم سے ص ۱۳۴۲ تا ۱۳۴۳

بحرِ مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف
مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن

۱۔ ناتمام مسافتیں ص ۹۸۶ تا ۹۸۷
۲۔ مرثیہ ص ۱۰۶۴
۳۔ رقص میں ص ۱۷۱۵ تا ۱۷۱۶

بحرِ ہزج مثمن سالم
مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

۱۔ آشیاں گم کردہ شہرِ سخن آراستہ ہے ص ۸۴۸
۲۔ غزالاں تم تو واقف ہو ۸۵۰

بحرِ مقتضب مطوی مقطوع ...... فاعلات مفعولن

۱۔ ناموجود ص ۸۲۱

بحرِ رمل مسدس مخبون مقطوع ...... فاعلاتن فعلاتن فعلن

۱۔ واہمہ ص ۱۷۲۔۱۷۴

بحرِ رجز
مستفعلن مستفعلن

۱۔ ہمدرد ص ۲۲۲۔۲۲۳

بحرِ رمل محذوف مقصور
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن/فاعلات

۱۔ فصلِ رائیگاں ص ۳۹۰ تا ۳۹۱

بحرِ متقارب محذوف
فعولن فعولن فعولن فعل

۱۔ نذرِ میر ص۱۰۳۶

احمد فراز کے پسندیدہ اوزان

احمد فراز نے اگرچہ مختلف بحروں کے مختلف اوزان میں نظمیں کہی ہیں مگر بعض اوزان میں دس دس بارہ بارہ یا ایک ایک دو نظمیں بھی کہی ہیں لیکن اُن کے پسندیدہ اوزان یہ ہیں:

۱۔ بحرِ رمل مثمن مخبون/محذوف/مقصور

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن فعلات

۲۔ بحرِ مجتث مخبون محذوف مشعث/مشعث مقصور

مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن/فعلات

۳۔ بحرِ متقارب مقبوض اثلم

فعول فعلن

بحرِ رمل مثمن مخبون/محذوف/مقصور میں ۷۴ نظمیں کہی گئی ہیں اور بحرِ مجتث مخبون محذوف مشعث/مشعث مقصور میں ۲۵ نظمیں لکھی گئی ہیں، بحرِ متقارب مقبوض اثلم آزاد نظموں کے لیے استعمال ہوئی ہے جس میں ۱۸ نظمیں موجود ہیں۔

احمد فراز کی نظموں کا ہیئتی مطالعہ

ہیئت کیا ہے؟ ہیئت کے معنی بناوٹ، ساخت اور شکل و صورت کے ہیں۔ یعنی ہیئت وہ خارجی سانچا ہے جس میں فن کار کے خیالات ڈھلتے یا اظہار پاتے ہیں۔ کسی بھی تخلیقی فن پارے کے لیے جہاں مواد کی خاص اہمیت ہوتی ہے وہی ہیئت کی اہمیت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا۔ ''ہیئت کے لیے خیال (مواد) بنیادی توانائی کی حیثیت رکھتا ہے۔ جب فن کار کے ذہن میں ایک خیال جنم لیتا ہے تو وہ اس کا مؤثر اظہار چاہتا ہے۔ چونکہ خیال ایک غیر مرئی داخلی جذبے کا نام ہے اس لیے اُس کو اپنے اظہار کے لیے کسی مرئی اور خارجی پیکر کی ضرورت ہوتی ہے۔ لہٰذا فن کار ایک ایسا سانچا تلاش کرتا ہے یا وضع کرتا ہے جو اس مقصد کے لیے استعمال میں لایا جائے۔ نتیجتاً ہیئت کی تخلیق ہوتی ہے۔''[۵]

انیسویں صدی کے ربع چہارم سے قبل پابند اُردو نظم کا طوطی بولتا تھا۔ مثنوی، مثلث، مربع یا پھر مخمس، مسدس اور مثمن کی صورت میں ترکیب بند اور ترجیع بند کی تقسیم غالب رہی۔ کسی بھی نظم میں بحر، وزن اور قافیہ کا التزام ضروری سمجھا جاتا تھا۔۱۸۸۴ء میں پہلی بار محمد حسین آزاد نے ''جغرافیہ طبعی کی پہلی'' میں اردو نظم کو قافیہ وردیف سے عاری کیا۔[۶]

انیسویں صدی کے آخری عشرے میں انگریزی Blank Verse کے تراجم کے طفیل ''بیسویں صدی میں ہمارے شعرا کے اندر قافیے سے چھٹکارا پانے کا رجحان پیدا ہونے لگا'' [۷] بیسویں صدی کے پہلے ربع میں اُردو نظم قافیہ وردیف سے چھٹکارا پانے کے ساتھ ساتھ وزن کی قید سے بھی آزاد ہوئی۔ تصدق حسین خالد نے آزاد نظم کی روایت کے فروغ میں اوّلیت کا سہرا اپنے سر سجا لیا۔ میراجی اور خاص طور پر ن۔م راشد نے اُردو نظم کو جدت سے ہم کنار کیا اور جدید افسانوی ادب میں برتی جانے والی تکنیک کو اُردو نظم میں برت کر موضوع کی پیشکش کو جدید خطوط پر استوار کیا۔

''مجید امجد کے ہاں۔۔۔وسعتِ نظری اور کشادگی کا احساس ہوتا ہے'' [۸] مجید امجد نے متقدمین سے ایک قدم آگے بڑھتے ہوئے ایک طرف اُردو میں نثری نظم کا آغاز کیا تو دوسری طرف مسلمہ کلاسیکی ہیئتوں سے آزاد ہو کر خود سے نئی ہیئتیں متعارف کرانے کا بیڑہ اٹھایا۔ کلاسیکی ہیئتوں میں ہر بند میں مصرعوں کی تعداد بدلنے سے ہیئت بدل جاتی تھی۔ بحر اور وزن میں تبدیلی لانا ممکن نہ تھا۔ مجید امجد نے ایک ہی بند میں ایک سے زائد وزن اور ایک سے زائد قوافی برت کر اُردو نظم کو ایک نیا آہنگ دیا۔ مجید امجد کے اِن تجربات کو اُن کے معاصر نوجوان شعرا نے قابلِ تقلید سمجھا اور ہر ایک نے آزاد رہتے ہوئے کچھ نہ کچھ پابندیوں کی پاس داری کی اور نئی نئی ہیئتیں متعارف کروائیں۔

مجید امجد کے بعد احمد فراز کو بھی ہم اُن شعرا میں شمار کر سکتے ہیں جنھوں نے اُردو نظم میں ہیئت کے تجربات کیے۔ ہیئت کے تجربات کے تناظر میں، جب احمد فراز کی نظموں کو دیکھا جائے تو واضح طور پر دو طرح کے تجربات سامنے آتے ہیں۔ اوّل ایسی نظمیں ہیں جن میں ایک سے زائد بند ہیں۔ ہر بند میں ایک سے زائد اوزان ہیں اور قوافی بھی ایک سے زائد ہیں۔ اسے ہم پیچیدہ تجربات کہہ سکتے ہیں۔ دوم وہ نظمیں ہیں جن میں مسلمہ کلاسیکی ہیئتوں کو اس طرح برتا گیا ہے کہ ایک ہی نظم میں ایک سے زائد ہیئتیں استعمال میں لائی گئی ہیں البتہ مصرعوں کو چھوٹا بڑا کرنے کا تجربہ نہیں کیا گیا، اسے ہم سادہ تجربہ کہہ سکتے ہیں۔ ایک تیسری صورت بھی موجود ہے، جسے ہم تجربہ تو نہیں کہہ سکتے البتہ انفرادی سطح پر نظموں

میں ہیئتی تبدیلیاں کی گئی ہیں۔

پیچیدہ تجربات زیادہ تر احمد فراز کی اوّلین کتاب ''تنہا تنہا'' میں نظر آتے ہیں جو ۱۹۵۸ء میں شائع ہوئی۔ یہ وہ عہد ہے جس میں مجید امجد کے ہیئتی تجربات اپنا رنگ دکھا رہے تھے۔ اس عہد کے ہیئتی تجربات ہر لحاظ سے مکمل اور بھرپور ہیں جن کا بعد والی نظموں میں تسلسل نہیں ملتا۔ باوجود اس کے کہ یہ تجربات ہر حوالے سے مکمل ہیں، بعد میں اِن تجربات کا ترک کر دینا یا اِن کی رفتار کا دھیما پڑ جانا اس بات کا غماز ہے کہ اُن کا شعری وفور خود ساختہ پابندیوں کا متحمل نہیں ہو سکتا تھا۔ اس کا بین ثبوت یہ ہے کہ ہیئتوں کے اوّلین قسم کے تجربات کی حامل نظمیں نسبتاً مختصر ہیں جب کہ تجربات سے عاری اور کلاسیکی ہیئتوں کے ادغام پر مبنی ہیئتوں کے تجربات کی حامل نظمیں طویل تر ہیں۔

پیچیدہ ہیئتی تجربات کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

ا۔ پیچیدہ ہیئتی تجربات

بھول

احمد فراز کے اوّلین مجموعہ ''تنہا تنہا'' کی ساتویں نظم ''بھول'' میں اولین ہیئتی تجربہ دیکھا جا سکتا ہے۔ اس نظم میں کل تین بند ہیں۔ ہر بند میں پانچ مصرعے، دو وزن اور دو قافیے ہیں۔ پانچ مصرعوں کے بند میں پہلا اور چوتھا مصرع ہم وزن (آٹھ ارکان پر مشتمل) ہے۔ دوسرے، تیسرے اور پانچویں مصرع کا وزن ایک (چار ارکان پر مشتمل) ہے جہاں تک قوافی کا تعلق ہے۔ پہلا، چوتھا اور پانچواں مصرع ہم قافیہ ہیں اور دوسرا اور تیسرا ہم قافیہ ہیں۔

اہم بات یہ کہ تینوں بندوں میں پہلے، چوتھے اور پانچویں مصرعے کو ہم قافیہ رکھا گیا ہے البتہ دوسرے اور تیسرے مصرعے کا قافیہ تینوں بندوں میں مختلف ہے۔

اُفق پر دھند لکے، شفق میں الاؤ، گھٹاؤں میں شعلے، چمن میں ببول
بہاروں پہ صرصر کے گمبھیر سائے
نظاروں کے دامن میں نکہت بسائے
دلوں پر اُداسی، دماغوں میں اُلجھن خیالوں میں تلخی نگاہیں ملول
ہر اک سمت ویرانیوں کا نزول (تنہا تنہا، ص ۲۷)

فرار

ایک کامیاب ترین ہیئتی تجربہ ہے۔ اگر فراز اس تجربے کو ساتھ لے کر چلتے تو اس میں طویل تر نظمیں کہے جانے کی گنجائش موجود تھی۔ نظم ''فرار'' میں سولہ مصرعے اور بظاہر تین بند ہیں۔ ظاہر ہے سولہ مصرعوں کو تین بندوں میں تقسیم کرنا ممکن نہیں مگر فراز نے کمال مہارت کے ساتھ پوری نظم کو تین ٹکڑوں میں تقسیم بھی کیا ہے اور تقسیم کے باوجود یک جان بھی کیا ہے۔ اس نظم میں بحر ہزج مخبون کے تین اوزان برتے گئے ہیں:

۱۔ مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن

۲۔ مفاعلن مفاعلن مفاعلن

۳۔ مفاعلن مفاعلن

سولہ مصرعوں میں اوزان کی ترتیب کچھ یوں ہے۔ چار، تین، دو۔ دو، تین، چار۔ تین دو، دو۔ تین چار، تین۔ دو، دو تین، چار۔

گویا پہلا، پانچواں، گیارھواں اور سولھواں مصرع چار رکنی ہے۔ یہ چاروں مصرعے ہم قافیہ ہیں اور الگ الگ لکھنے پر مربع کی صورت اختیار کر کے بھرپور معنویت کا اظہار کرتے ہیں۔

ہر دو چار رکنی مصرعوں کے بیچ چار مصرعے ہیں جن میں پہلا اور چوتھا تین رکنی اور ہم قافیہ ہے جبکہ دوسرا اور تیسرا دو رکنی اور ہم قافیہ ہے۔ یوں چھے مصرعے تین رکنی اور چھے مصرعے دو رکنی ہیں۔ چاہے تین رکنی مصرعوں کو نظم سے الگ کر کے پڑھا جائے یا دو رکنی کو الگ کر لیا جائے۔ چار رکنی مصرعوں کی طرح یہ نظم سے الگ ہو کر اپنی معنویت برقرار رکھتے ہیں اور جب یہ تینوں آزاد اکائیاں شاعر کی دی گئی ترتیب کے مطابق باہم مل کر ایک نظم کی صورت اختیار کر لیتی ہیں اور بادی النظر میں انھی میں انھیں الگ الگ کر کے پڑھنا ممکن نظر نہیں آتا:

کئی ایاغ دل میں آنسوؤں کے بیج بو گئے
شراب لالہ گوں کے عکس عکس میں
جہانِ رنگ و بو لیے
فریب آرزو دیے
گھنیری آندھیوں کے رقص رقص میں
کئی چراغ ظلمتوں کی وادیوں میں کھو گئے (تنہا تنہا، ص ۳۰)

احتساب

نظم ''احتساب'' میں کیا گیا ہیئتی تجربہ اپنی نوعیت کا منفرد تجربہ ہے۔ بظاہر اٹھارہ مصرعوں کی اس نظم میں اوّل تا آخر دو، دو ہم وزن چار رکنی مصرعے ہیں۔ بیچ میں چار چار، باہم ہم وزن مصرعوں پر مشتمل دو ٹکڑے ہیں اور دونوں ٹکڑوں سے ماقبل و مابعد اور بیچ میں دو دو باہم وزن چھوٹے مصرعے ہیں۔ شروع اور آخر میں آنے والے دو دو بڑے مصرعے باہم، ہم قافیہ نہیں ہیں لیکن چار مصرعوں والے ٹکڑوں میں پہلا چوتھا مصرع ہم قافیہ اور دوسرا، تیسرا مصرع ہم قافیہ ہیں۔

نظم کی حقیقی بنت، مذکورہ بالا ظاہری بنت سے مختلف ہے۔ کل مصرعے اٹھارہ ہیں اور نظم تین ٹکڑوں میں بٹی ہوئی ہے۔ اگر ایک ایک ٹکڑے کو الگ الگ دیکھیں تو پہلا مصرع چھٹے کے ساتھ دوسرا پانچویں کے ساتھ اور تیسرا چوتھے کے ساتھ ہم قافیہ ہے۔ اگر ان ہم قافیہ مصرعوں کو الگ الگ شعر کی صورت میں لکھیں تو کسی بھی غزل کے مطلع کا سا لطف دیتے ہیں۔ بات یہیں ختم نہیں ہوتی، تینوں ٹکڑوں میں سے پہلا اور چھٹا مصرع جن کا قافیہ ایک ہے۔ اگر چھے مصرعے الگ کر لیے جائیں تو نہ صرف ہم قافیہ ہوں گے بلکہ معنوی طور پر بھی اکائی کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔

یہی صورت پانچویں اور چھٹے مصرعے کی ہے کہ یہ بھی چھے مصرعے الگ کر کے لکھے جانے پر معنوی طور پر مکمل بند کی صورت اختیار کر جاتے ہیں۔ البتہ تینوں ٹکڑوں میں آنے والے چھوٹے مصرعے الگ کیے جائیں تو مثنوی کے رنگ میں سامنے آئیں گے اور اپنی معنویت کا اظہار کریں گے:

سوچ مفلوج ہے حالات کے زندانوں میں
عقل پر تیغ حوادث کے گراں تالے ہیں
آگہی سرد و خموش
منجمد شعلۂ ہوش (تنہا تنہا، ص ۳۴)

واہمہ

نظم ''واہمہ'' میں ایک سے زائد وزن برتنے کا تجربہ تو نہیں کیا گیا، البتہ مصرعوں اور قوافی کی تکرار اس نظم کو منفرد بناتی ہے۔ اس نظم میں تین بند اور ہر بند میں نو مصرعے ہیں۔ ہر بند کے آغاز میں دو مصرعے:

تو ہر اک بات پہ ہنس دیتی ہے

اور میں سوچ میں پڑ جاتا ہوں

تکرار کے ساتھ ہیں۔ ہر تیسرے مصرع میں ایک لفظ کا تغیر ہے:

مع: یہ تیری سادہ و.................ہنسی

پہلے بند میں ''ہنسی'' کو سادہ و معصوم، دوسرے بند میں سادہ و بیباک اور تیسرے بند میں سادہ و پرکار کہا گیا ہے۔ معصومیت سے بے باکی اور بے باکی سے پرکاری کا سفر واہمے سے حقیقت کا سفر ہے۔

تینوں بندوں میں چوتھے نمبر پر آنے والے تینوں مصرعے ہم قافیہ بھی ہیں اور الگ سے لکھے جائیں تو معنوی وحدت کے حامل بھی ہیں۔ مزید براں نظم کے تینوں بندوں کے مابین فنی و معنوی جڑت پیدا کر کے نامیاتی کل بنانے کی خاطر تینوں بندوں میں پانچویں ساتویں اور نویں مصرعے میں ایک ہی قافیہ برتا گیا ہے۔

اے بھوکی مخلوق

نظم کو تین حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ ہر حصے میں تین تین مصرعوں پر مشتمل دو دو ٹکڑے اور ایک ٹیپ کا مصرع ہے۔ ہر بند کے پہلے تین مصرعے ہم وزن اور ہم قافیہ ہیں۔ تین مصرعوں میں پہلے دو مصرعے ہم قافیہ ہیں جب کہ تیسرا مصرع ٹیپ کے مصرعے کے ساتھ ہم قافیہ ہے۔

یاد رہے کہ ہر بند کے دونوں ٹکڑے ہم وزن ہیں جب کہ ٹیپ کا مصرع ''اے بھوکی مخلوق'' مختصر بھی ہے اور نظم کا عنوان بھی:

آج تری آزادی کی ہے ساتویں سالگرہ

چار طرف جگمگ جگمگ کرتی ہے شہر پناہ

پھر بھی تیری روح بجھی ہے اور تقدیر سیہ

پھر بھی ہیں پاؤں میں زنجیریں ہاتھوں میں کشکول

کل بھی تجھ کو حکم تھا آزادی کے بول نہ بول

آج بھی تیرے سینے پر ہے غیروں کی بندوق

اے بھوکی مخلوق (تنہا تنہا، ص ۸۷)

سیلاب

اس نظم میں ایک ہی وزن کے چھے اشعار کی ترتیب کچھ اس طرح سے موجود ہے کہ ہر دو اشعار کے درمیان تین تین ہم وزن مصرعوں پر مشتمل ایک ایسا ٹکڑا موجود ہے جس کے ہر مصرع کا وزن مذکورہ اشعار کے ہر مصرع سے کم ہے۔ یہ بھی کہ چھے کے چھے اشعار کا دوسرا مصرع "ناچو گاؤ جشن مناؤ آیا ہے سیلاب" ٹیپ کا مصرع ہے اور مصرع اولیٰ کا ہم قافیہ ہے۔ بیچ میں آنے والے تین مصرعوں کے ٹکڑے میں قافیہ کا التزام کچھ اس طرح کیا گیا ہے کہ پہلا اور تیسرا مصرع ہم قافیہ ہیں:

پھر تم ہاتھوں کو پھیلاؤ آیا ہے سیلاب
ناچو گاؤ جشن مناؤ آیا ہے سیلاب
قدرت کے سب کھیل نیارے
اس میں کسی کو دخل نہیں
جس کو ڈبوئے جن کو ابھارے
چھوڑ دو ناؤ خوف نہ کھاؤ دور نہیں گرداب
ناچو گاؤ جشن مناؤ آیا ہے سیلاب (تنہا تنہا، ص ۱۵۶)

تشنگی

یہ نظم تین بندوں پر مشتمل ہے۔ ہر بند مسدس کی ہیئت میں ہے۔ قوافی کا التزام کچھ اس طرح کیا گیا ہے کہ ہر بند کے پہلے چار مصرعوں میں سے پہلا، تیسرا اور دوسرا، چوتھا مصرع باہم ہم قافیہ ہیں۔

ہر بند میں چھٹا مصرع ٹیپ کا مصرع ہے جو کہ ہر بند کے پانچویں مصرعے کے ہم قافیہ ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ اس نظم میں وزن کا خفیف سا فرق ہے یعنی ہر بند کے پہلے چار مصرعوں میں آخری دو مصرعوں کے مقابل آدھا رکن زائد ہے۔

سلگا سلگا موسم ہے شعلوں کی دہکتی حدت سے چڑھتے سورج کے سائے میں ساری دنیا جلتی ہے
دہک دہک اٹھی ہیں سڑکیں تپتی دھوپ کی شدت سے ابھی نہ جاؤ دیکھو کتنی تیزی سے لُو چلتی ہے
اس کو بھی اک جبر مشیت سمجھو اور سہہ جاؤ
اور ذرا کچھ لمحے ٹھہرو اور ذرا رہ جاؤ (تنہا تنہا، ص ۵۵)

"تنہا تنہا" کے بعد والی نظموں میں یہ ہیئتی تجربات خال خال ملتے ہیں۔ "خواب گل پریشاں ہے" سے ایک نظم دیکھیے:

بھلی سی ایک شکل تھی

یہ نظم دو حصوں پر مشتمل ہے۔ پہلے حصے میں چار چار مصرعوں پر محیط سات بند اور ایک شعر ہے۔ دوسرے حصے میں چار چار مصرعوں پر محیط دس بند ہیں۔ چار چار مصرعوں پر محیط ہر بند میں قافیہ کا التزام قطعہ کی صورت میں کیا گیا ہے یعنی ہر بیت کا مصرع ثانی ہم قافیہ ہے۔ اِس نظم کے پہلے حصے میں ہیئت کا تجربہ موجود ہے۔ پہلے حصے کے بند کے بعد اور دوسرے بند سے پہلے ایک ہیئت کا اہتمام کیا گیا ہے۔ جن کا وزن ہر بند کے چار مصرعوں کے برابر ہے یعنی ہر بند میں مفاعلن آٹھ بار استعمال ہوا ہے۔ ہر مصرع میں دو بار ہے جب کہ اس ہیئت کے دو مصرعوں میں آٹھ بار استعمال ہوا ہے،

پہلا بند ملاحظہ ہو:

بھلے دنوں کی بات ہے
بھلی سی ایک شکل تھی
نہ یہ کہ حسنِ تام ہو
نہ دیکھنے میں عام سی
نہ یہ کہ وہ چلے تو کہکشاں سی رہگزر لگے
مگر وہ ساتھ ہو تو پھر بھلا بھلا سفر لگے (خواب گل پریشاں ہے، ص ۴۹)

اے عشقِ جنوں پیشہ (اے عشقِ جنوں پیشہ، ص ۲۵)

یہ نظم کل پانچ بندوں پر مشتمل ہے۔ پہلے تین بند دس مصرعوں پر اور آخری دو بند بارہ بارہ مصرعوں پر مشتمل ہیں۔ ہر بند کا آخری مصرع باہم ہم قافیہ ہے۔ ہر بند کے آخری شعر سے پہلے کے تمام اشعار کے مصرع ہائے ثانی ہم قافیہ ہیں۔

الغرض احمد فراز کی نظموں میں پیچیدہ ہیئت کے عمدہ تجربات ملتے ہیں لیکن یہ تجربات زیادہ تر ان کے اوّلین دور تک محدود ہیں۔ بعد کی شاعری میں خال خال مثالیں ملتی ہیں۔ اس سے ہم بخوبی

اس نتیجے پر پہنچ جاتے ہیں کہ قیامِ پاکستان کے فوراً بعد نظم کا جو منظر نامہ ہمارے سامنے آیا، وہ متنوع ہیئتی تجربات کا شاخسانہ تھا۔ اِس عہد کی نظم نے احمد فراز کی نظم پر بھی مثبت اثرات مرتب کیے۔ بعد والی نظموں میں سادہ ہیئتی تجربات زیادہ ہیں تاہم کہیں کہیں پے چیدہ ہیئتی تجربات کی بازگشت بھی سنائی دیتی ہے۔

اب سادہ ہیئتی تجربات پر بات کرتے ہیں:

۲۔سادہ ہیئتی تجربات

احمد فراز کے پہلے شعری مجموعہ ''تنہا تنہا'' کی نظموں کے بعد والی کتب میں زیادہ تر سادہ ہیئتی تجربات موجود ہیں تاہم سادہ ہیئتی تجربات کا اعلان بھی اُن کی اوّلین کتاب ہی سے ہو جاتا ہے۔

ایک بات کی وضاحت ضروری سمجھتا ہوں کہ عام طور پر احمد فراز کے ہاں سادہ ہیئتی تجربات قطعہ مسدس یا قطعہ مربع کی صورت میں ملتے ہیں۔ قطعہ سے مراد ہر بند کے دونوں یا تینوں مصرع ہائے ثانی ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ پھر قطعہ مسدس کی جو صورت سامنے آتی ہے، وہ یوں ہے کہ مصرعے تو ہر بند میں چھے ہوتے ہیں لیکن روایتی مسدس کی طرح نہیں ہوتے۔

(ا) مسدس کی مثالیں

شاعر

سادہ ہیئتی تجربات کا اعلان احمد فراز کی اوّلین کتاب کی پہلی نظم شاعر سے ہو جاتا ہے۔ نظم ''شاعر'' میں مجموعی طور پر نو بند ہیں۔ ہر بند میں چھے مصرعے ہیں لیکن ہم اس نظم کو روایتی مسدس نہیں کہہ سکتے کیونکہ ہر بند میں قوافی کا التزام روایتی انداز میں نہیں کیا گیا بلکہ قطعہ کی طرز پر ہے یعنی ہر بند کے تینوں اشعار کے مصرع ہائے ثانی ہم قافیہ ہیں:

جس آگ سے جل اُٹھا ہے جی آج اچانک　　　پہلے بھی مرے سینے میں بیدار ہوئی تھی
جس کرب کی شدت سے مری روح ہے بے کل　　　پہلے بھی مرے ذہن سے دوچار ہوئی تھی

جس سوچ سے میں آج لہو تھوک رہا ہوں
پہلے بھی مرے حق میں یہ تلوار ہوئی تھی

(تنہا تنہا، ص ۱۱)

بانو کے نام

یہ نظم چار بندوں پر مشتمل ہے۔ ہر بند چھے مصرعوں پر محیط ہے۔ یہ نظم بھی روایتی مسدس کے زمرے میں نہیں آتی کیونکہ اس کے ہر بند میں قوافی کا التزام قطعہ کی طرز پر ہے:

ملوکیت کے محل کی گناہگار کنیز — وہ جرم کیا تھا کہ تجھ کو سزائے مرگ ملی

وہ راز کیا تھا کہ تعزیرِ ناروا کے خلاف — تری نگاہ نہ بھڑکی تری زباں نہ ہلی

وہ کون سا تھا گناہِ عظیم جس کے سبب — ہر ایک جبر کو تُو سہہ گئی بطیبِ دلی

(تنہا تنہا، ص ۴۴)

مسیحا

اس نظم میں تین بند ہیں اور ہر بند چھے مصرعوں پر مشتمل ہے۔ ہر بند کے تینوں اشعار کے مصرع ہائے ثانی ہم قافیہ ہیں:

میری افسردگی سے پریشاں نہ ہو — تو بری تلخیوں کا سبب تو نہیں

تیری آنکھیں تو میری ہی دمساز ہیں — تھیں کبھی اجنبی لیکن اب تو نہیں

تجھ کو میری مسرت مقدم سہی
تیرا غم مجھ کو وجہِ طرب تو نہیں

(تنہا تنہا، ص ۵۲)

الغرض قطعہ مسدس کی صورت میں درج ذیل نظمیں ہیں:

ایبٹ آباد، زیرِ لب، فنکاروں کے نام، ممدوح، افریشیائی ادیبوں کے نام، یہ میری غزلیں یہ میری نظمیں، عیدگاہ، اے مری ارضِ سخن، ناتمام مسافتیں، اے مرے وطن کے خوشنواؤ، نامۂ جاناں اور خوابوں کے بیوپاری وغیرہ۔

(۲) قطعہ مربع کی مثالیں

طلسم ہوش رُبا

اس نظم میں دو دو اشعار پر مشتمل چھے بند ہیں اور ہر بند میں موجود دونوں شعروں کے مصرع ہائے ثانی ہم قافیہ ہیں:

ابھی اک پھول کے دامن سے کوئی بھنورا اُڑا
اور اڑتے ہی اُجالے میں کہیں ڈوب گیا
ابھی اک شاخ کے سائے سے سرکتا ہوا سانپ
پاس بہتے ہوئے نالے میں کہیں ڈوب گیا (تنہا تنہا، ص ۷۲)

لحتمی

اس نظم میں پانچ بند ہیں، ہر بند میں دو اشعار ہیں۔ دونوں اشعار کے مصرع ہائے ثانی ہم قافیہ ہیں:

ادھ کٹے بالوں پہ افشاں کے ستارے لرزاں ۔۔۔ کھردرے گالوں پہ غازے کی تہیں ہانپتی ہیں
سرد و بے جان سے چہرے پہ تھرکتی آنکھیں ۔۔۔ جیسے مرگھٹ میں چراغوں کی لَویں کانپتی ہیں
(تنہا تنہا، ص ۱۰۰)

قطعہ مربع کی صورت میں مزید درج ذیل نظمیں موجود ہیں۔

مجسمہ، پیمبرِ مشرق، ملکیت، وفا پرست صلیبیں، نوحہ گر چپ ہیں، معذرت مراسلہ، اب کس کا جشن مناتے ہو، جو سزا ہم کو ملے، تو بہتر ہے یہی، منسوبہ سے، یہ پرچم جاں، جلاد، شہرِ آشوب، ناسپاس، سرحدیں، مجھ سے پہلے، اتنے چپ کیوں ہو، بہروت، ہوا سو ہوا، شہر نامہ، معبود، کر گئے کوچ کہاں، اے میرے سارے لوگو، مسندِ پیرِ مغاں، آتشِ غم، ابو جہاد، بچ ہائیکر، غنیم سے، اب وہ کہتے ہیں، بنگلا دیش، وہ تری طرح کوئی تھی وغیرہ۔

اسی طرح قطعہ مثمن اور قطعہ مثلث کی مثالیں بھی موجود ہیں۔ مثلاً شہدائے جنگ آزادی ۱۸۵۷ء کے نام قطعہ مثمن کی صورت میں ہے اور نظم ''میں اور تو'' اور ''المیہ'' وغیرہ مثلث کی صورتیں ہیں اور اسی طرح ''نیند'' مخمس کی مثال ہے۔

۳۔ انفرادی ہیئت پر مشتمل نظمیں

احمد فراز کی شاعری میں کچھ ایسی نظمیں بھی ہیں جنھیں ہم کسی تجربے کے زمرے میں شامل نہیں کر سکتے کیونکہ ان میں ترتیب دیے گئے بندوں میں مصرعوں کی تعداد کسی باقاعدگی کی قید میں نہیں یعنی جب جب اور جہاں جہاں قوافی کا التزام مناسب سمجھا گیا، کر دیا گیا۔ اس زمرے میں درج ذیل نظمیں آتی ہیں:

آگ میں پھول، مشورہ، تسلسل، اظہار، ہمدرد خواب، اے نگارِ گل، گم شدہ شمعوں کا ماتم نہ کرو، تریاق، زندگی اے زندگی، خوشبو کا سفر، ان دیکھے دیاروں کے سفیر، کون سا نام تجھے دوں، تخلیق، گئی رُت، فصلِ رائیگاں، سلامتی کونسل، نہیں ہے یوں، خواب جھوٹے خواب، آئینہ، لہولہان مسیحا، اگر یہ سب کچھ نہیں، اے مرے یار، قدح ریز، خشک تاج، مت قتل کرو آوازوں کو، محاصرہ، طاہرہ کے لیے ایک نظم، آئی بنک، اے مرے یار کی قاتل، لب گویا، جلاوطنی، بن باس کی اک شام، پردیس میں جاتے سال کی آخری شب، تجھے کیا خبر کہ جاناں وغیرہ۔

احمد فراز نے اوّلین دور میں نظم کی ہیئت کے نہایت عمدہ تجربے کیے ہیں، اگر وہ ان تجربوں کو جاری رکھتے تو کمال نظمیں سامنے آتیں۔ احمد فراز بہت جلد سادہ ہیئتی تجربوں کی طرف پلٹ گئے جس سے طویل نظمیں بھی سامنے آئیں البتہ انفرادی سطح پر جو الگ ہیئتیں استعمال کی گئیں، وہ احمد فراز کی نظموں میں بہت اہم مقام رکھتی ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ خدیجہ شجاعت علی، فنِ شاعری (سہل حدائق البلاغت)، ص ۱۲۰۔

۲۔ ایضاً، ص ۱۲۱۔

۳۔ محمد امین، ڈاکٹر، آسان عروض، ص ۱۳۔

۴۔ حمید اللہ شاہ ہاشمی، فنِ شعر و شاعری اور روحِ بلاغت، ص ۳۲، ۳۳۔

۵۔ ارشد محمود ناشاد، ڈاکٹر، اردو غزل کا تکنیکی، ہیئتی اور عروضی سفر، ص ۳۱۔

۶۔ حنیف کیفی، ڈاکٹر، اردو میں نظم معریٰ اور آزاد (ابتدا سے ۱۹۴۷ء تک)، ص ۲۶۵۔

۷۔ رفیع الدین ہاشمی، اصنافِ ادب، ص ۱۰۰۔

۸۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، نظم جدید کی کروٹیں، ص ۱۹۔

باب ششم

احمد فراز کی شاعری کا صرفی ونحوی مطالعہ

علمِ صرف اور نحو کا تعارف

ہر زبان کے اپنے اصول وضوابط ہوتے ہیں۔ انھی اصول وقوانین کی مدد سے زبان کو درست طریقے سے سیکھا اور استعمال کیا جا سکتا ہے۔ اُردو زبان کے بھی کچھ اصول اور قوانین ہیں جنھیں گرامر یا قواعد کے نام سے جانا جاتا ہے۔ اِن اصولوں کو سمجھے بغیر ہم اُردو زبان کو صحیح طور پر بول اور سمجھ نہیں سکتے۔ قواعد کے دو حصے ہیں:

(i) صرف (ii) نحو

(i) صرف

قواعد کا وہ حصہ ہے جس میں الفاظ کو زیرِ بحث لایا جاتا ہے۔ علمِ صرف کا مقصد صیغوی غلطی سے بچنا ہے۔ اِس میں لفظ سے متعلق معلومات فراہم کی جاتی ہیں کہ لفظ واحد ہے، جمع ہے، مذکر ہے، مؤنث ہے، اسم ہے، فعل ہے یا حرف ہے۔ اِس حصہ میں صرف الفاظ ہی کو ہر حوالے سے دیکھا، پرکھا اور سمجھا جاتا ہے۔

(ii) نحو

نحو کے لغوی معنی قصد، طرف یا اندازہ وغیرہ کے ہیں۔ اصطلاحی معنوں میں نحو سے مراد ایسے اصول وضوابط ہیں جن کو جانتے ہوئے مرکب جملوں اور عبارتوں کو زیرِ بحث لایا جاتا ہے۔

(i) صرف

خواجہ عبدالرؤف کے مطابق: صرف کے جاننے سے لفظ کی صورت بدل بدل کر طرح

طرح کے معنی حاصل کرنے کا قاعدہ معلوم ہوتا ہے۔[۱]

جو لفظ ہمارے منہ سے نکلتا ہے، اگر تو وہ بامعنی ہے تو اُسے لفظ موضوع کہا جائے گا، اگر بے معنی ہے تو وہ مہمل کہلاتا ہے۔ اگر لفظ اکیلا ہے تو کلمہ کہلائے گا اور دو لفظ مل کر ایک معنی دے رہے ہوں تو بھی کلمہ ہی کہلائے گا مثلاً جمال دین جو ایک آدمی کا نام ہے، یہ بھی کلمے ہی کی صورت ہوگی۔

کلمہ کی تین قسمیں ہیں:

اسم، فعل اور حرف۔ اسم وہ کلمہ ہوتا ہے، جو کسی شخص کسی جگہ کسی چیز یا کیفیت کو ظاہر کرے، اسی طرح فعل ایسے کلمہ کو کہتے ہیں جس میں کسی کام کا کرنا، ہونا یا سہنا مطلوب ہو اور ساتھ ہی زمانے کا تعین بھی پایا جائے۔ حرف ایسا کلمہ ہوتا ہے جو اکیلا تو کوئی معنی نہیں دیتا لیکن دوسرے کلمات کے ساتھ مل کر معنی دیتا ہے نیز دوسرے کلمات میں تعلق پیدا کرنے کا کام بھی دیتا ہے جیسے اور، لیکن، تک وغیرہ۔

اسم کی بنیادی دو قسمیں ہیں: اسم ذات، اسم صفت

اسم ذات

اسم ذات وہ اسم ہوتا ہے جس میں کسی چیز کے وجود یا حقیقت کو ظاہر کیا جاتا ہے جیسے امجد، دوات، دکان وغیرہ۔

اسم صفت

اسم صفت وہ اسم ہے جو کسی چیز کی اچھی یا بری حالت کو ظاہر کرے، مثلاً میٹھا پانی، شریف آدمی، یہاں ''میٹھا'' اور ''شریف'' اسم صفت ہیں۔

استعمال کے لحاظ سے اسم کی دو قسمیں ہیں:

(الف) اسم معرفہ　　(ب) اسم نکرہ

(الف) اسم معرفہ

اسم معرفہ وہ اسم ہے جو کسی خاص چیز، جگہ یا شخص کے نام کو ظاہر کرے، جیسے کوہ قراقرم، کراچی، قاسم وغیرہ۔ اسم معرفہ میں تخصیص کا پہلو ہوتا ہے اس لیے اسے اسم خاص بھی کہتے ہیں۔

(ب) اسم نکرہ

وہ اسم ہے جو کسی عام چیز، جگہ یا شخص کے عام نام کو ظاہر کرے جیسے صحرا، کتاب، گاؤں،

آدمی اسم نکرہ میں عمومیت پائی جاتی ہے، اسے اسم عام بھی کہتے ہیں۔

اسمِ معرفہ کی قسمیں

اسمِ معرفہ کی چار اقسام ہیں:

(ا) اسمِ علم (۲) اسمِ ضمیر (۳) اسمِ اشارہ (۴) اسمِ موصول

(ا) اسمِ علم

وہ اسم ہوتا ہے جو کسی شخص کے خاص نام کو ظاہر کرے، جیسے رستم زماں، شمس العلماء، شاعر مشرق، غالب وغیرہ۔ اسم علم کی پانچ اقسام ہیں۔

(ا) خطاب (۲) لقب (۳) تخلص (۴) کنیت (۵) عرف

(۲) اسمِ ضمیر

وہ اسم ہے جو کسی دوسرے اسم کی جگہ استعمال ہو، جیسے اسلم آیا، اس نے بات کی اور وہ چلتا بنا۔ اس میں "اس" اور "وہ" دونوں ضمیر ہیں جو 'اسلم' کی جگہ استعمال ہوئی ہیں۔ اسمِ ضمیر کی مزید تین قسمیں ہیں:

(ا) ضمیر فاعلی (۲) ضمیر مفعولی (۳) ضمیر اضافی

(۳) اسمِ موصول

وہ اسم ہے جو کسی جملے کے ساتھ لگے بغیر اس کے معنی سمجھ نہیں آتے جیسے، جو، جو کوئی، جنھوں، جنھیں، جو کچھ وغیرہ۔

(۴) اسمِ اشارہ

وہ اسم ہے جس سے کسی چیز کی طرف اشارہ کیا جائے جیسے "وہ"، "یہ"۔

اسمِ نکرہ کی قسمیں

(ا) اسمِ آلہ (۲) اسمِ صوت (۳) اسمِ ظرف (۴) اسمِ مکبر (۵) اسمِ ظرف

اسم کی قسمیں بلحاظ بناوٹ

(ا) اسمِ جامد (۲) اسمِ مصدر (۳) اسمِ مشتق

اسمِ جامد

جو نہ کسی اسم سے بنا ہو اور نہ اس سے کوئی دوسرا اسم بنے، جیسے پہاڑ، درخت، دولت وغیرہ۔

اسمِ مصدر

وہ اسم جو خود تو کسی سے نہ بنے لیکن اس سے بہت سے اسم اور فعل بنیں جیسے لکھنا سے لکھنے والا، لکھا وغیرہ۔

اسمِ مشتق

وہ اسم جو خود تو مصدر وغیرہ سے بنے لیکن اس سے کوئی لفظ نہ بن سکے جیسے لکھنا سے، لکھا ہوا، لکھتا ہوا وغیرہ بنتے ہیں لیکن آگے کوئی لفظ نہیں بنتا۔

اسمِ مشتق کی پانچ قسمیں ہیں:

(۱) اسمِ فاعل (۲) اسمِ مفعول (۳) اسمِ حالیہ

(۴) اسمِ حاصل مصدر (۵) اسمِ معاوضہ

اسمِ صفت

وہ اسم ہے جس میں کسی چیز کی اچھی یا بری حالت کو ظاہر کیا جاتا ہے جیسے اونچی آواز، نیک آدمی وغیرہ یہاں اونچی اور نیک اسمِ صفت ہے، آواز اور آدمی اسمِ موصوف ہیں۔ اسمِ صفت کی مزید دو قسمیں ہیں:

ا۔ صفتِ اصلی

وہ اسم ہے جو زبان میں شروع سے کسی چیز کی اچھائی یا برائی کو ظاہر کرنے کے لیے استعمال کیا جائے جیسے چھوٹا، بڑا، اچھا، برا، وغیرہ۔ صفت اصلی کے تین درجے ہیں: صفت نفسی، صفت بعض، صفتِ کل۔

۲۔ صفتِ نسبتی

وہ اسم صفت ہے جو صفت نہیں ہوتا۔ محض کسی تعلق کی وجہ سے صفت کے معنی ظاہر کرتا ہے جیسے پنجابی آدمی، لاہوری قفلی وغیرہ۔ اِن میں پنجابی کا لفظ پنجاب سے اور لاہوری کا لفظ لاہور سے

نسبت ظاہر کرنے کے لیے استعمال ہوا ہے۔ زمانے کے لحاظ سے فعل کی قسمیں حال، ماضی، مستقبل وغیرہ اقسام علم صرف کے دائرہ کار میں آتی ہیں۔

(ii) نحو

نحو وہ علم ہے جس سے کلموں کی ترکیب اور جدا کرنے کا قاعدہ معلوم ہو۔ [۲] دو یا دو سے زیادہ بامعنی لفظوں کے مجموعے کو کلام کہتے ہیں۔ کلام کی دو قسمیں ہیں: ناقص اور تام۔

ا۔ مرکب ناقص

وہ مرکب ہے جس سے کہنے والے کا مقصد پورا نہیں ہوتا اور سننے والے کو بات مکمل طور پر سمجھ میں نہیں آتی جیسے تیز گھوڑا، سفید وردی۔ اس پر غور کریں تو سننے والے کے لیے خبر موجود نہیں۔

مرکب ناقص کی اقسام

مرکب اضافی، مرکب توصیفی، مرکب عددی، مرکب امتزاجی، مرکب غیر امتزاجی، مرکب عطفی، مرکب اشاری، مرکب جاری، مرکب تاکیدی، مرکب استثنا، مرکب بدل، اور مبدل منہ، مرکب ممیز و تمیز، مرکب موصولی، مرکب تابع موضوع، مرکب تابع مہمل، مرکب سابق مہمل، مرکب تثنیہ مہمل، مرکب ضدین موضوع وغیرہ ہیں۔ حسبِ ضرورت ان میں سے چند مرکبات کی تعریفی وضاحت پیش خدمت ہے۔

مرکب تاکیدی

جو تاکیداً آئے جیسے: میں خود، اِس میں "میں" موکد اور "خود" تاکید ہے یا تاکید لفظی، جاؤ جاؤ۔

مرکب بدل اور مبدل منہ

دو اسم جن میں سے پہلا مقصود اصلی ہو اور محتاج وضاحت ہو۔ دوسرا اسم اس کی وضاحت کرے۔ جیسے: میں نے اسلم تمہارے بھائی کو دیکھا اس میں "اسلم" بدل اور "بھائی" مبدل منہ ہے۔

مرکب ممیز و تمیز

دو اسموں کا ایسا مرکب کہ اُن میں سے ایک اسم دوسرے مبہم اسم کی وضاحت کرے جیسے ایک چلو پانی، ان میں سے ایک چلو مبہم ہے اس لیے ممیز ہے پانی تمیز ہے۔

تابع موضوع

دو لفظوں کا ایسا مجموعہ جس میں ایک بامعنی لفظ کے ساتھ دوسرا بامعنی لفظ بلا ضرورت استعمال کیا جائے جیسے چال ڈھال، دانہ پانی، روکھی سوکھی وغیرہ۔

تابع مہمل / مرکب تابعی

دو لفظوں کا ایسا مجموعہ جس میں ایک بامعنی لفظ کے ساتھ دوسرا بے معنی لفظ بلا ضرورت استعمال کیا جائے جیسے میلا کچیلا، خلط ملط، جھوٹ موٹ وغیرہ۔

مرکب سابق مہمل

شمس الرحمٰن فاروقی نے لغات روزمرہ میں نئی اصطلاح سابق مہمل کا اضافہ کیا ہے۔[۳] اس میں پہلا لفظ بے معنی اور دوسرا بامعنی ہوتا ہے جیسے جنتر منتر۔

مرکب تثنیہ مہمل

ڈاکٹر سہیل عباس بلوچ نے تثنیہ مہمل کا اضافہ کیا۔ اس مرکب میں دونوں لفظ مہمل ہوتے ہیں۔[۴]

مرکب ضدین موضوع

اس اصطلاح کا اضافہ بھی ڈاکٹر سہیل عباس بلوچ نے کیا ہے۔ یہ مرکب دو متضاد بامعنی لفظوں سے وجود میں آتا ہے۔[۵] جیسے کالا گورا وغیرہ۔

۲۔ مرکب تام

مرکب تام دو یا دو سے زیادہ بامعنی لفظوں کا مجموعہ ہوتا ہے جس سے کہنے والے کا مقصد پورا ہو جاتا ہے اور سننے والے کو بات سمجھ آجاتی ہے جیسے اکرم آیا۔ ندیم نیک ہے وغیرہ مرکب تام کے سلسلے میں ایک اور اصطلاح "اسناد" کا سمجھ لینا ضروری ہے۔ اوپر والی مثال اکرم آیا کو غور سے دیکھیں۔ "آیا" کو اکرم کے لیے ثابت کیا گیا ہے جسے ثابت کیا جائے وہ مسند اور جس کے لیے ثابت کیا جائے وہ مسند الیہ ہے۔ اس لیے آیا مسند اور اکرم مسند الیہ ہے۔ یوں کہہ لیجیے کہ مسند اور مسند الیہ مرکب تام کے دو حصے ہیں۔ اردو میں مسند الیہ پہلے آتا ہے۔ مرکب تام کی دو اقسام ہیں:

(i) جملہ انشائیہ (ii) جملہ خبریہ

جملہ انشائیہ

جملہ انشائیہ میں فعل امر، فعل نہی، ندا، سوال، تمنا پائی جاتی ہے۔ تم سکول جاؤ، فیاض لاہور نہ جا، اے اللہ! کرم فرما۔ کیا تم لاہور جاؤ گے؟ کاش! تم میری بات مان لیتے! یہ تمام جملے جملہ انشائیہ کی ذیل میں آتے ہیں۔

جملہ خبریہ

وہ جملہ ہوتا ہے جس میں کسی بات کی خبر دی جاتی ہے۔ اس جملے کے بولنے والے کو سچا یا جھوٹا کہا جا سکتا ہے۔ جملہ خبریہ کی مزید دو قسمیں ہیں:

(i) جملہ اسمیہ (ii) جملہ فعلیہ

جملہ اسمیہ

جس جملے میں مسند اور مسند الیہ دونوں موجود ہوں اور دونوں اسم بھی ہوں وہ جملہ اسمیہ کہلاتا ہے، جیسے خدا واحد ہے۔ خدا مبتدا اور واحد خبر ہے۔ دونوں اسم ہیں۔ مبتدا، خبر، متعلق خبر اور فعل ناقص جملہ اسمیہ کے اجزا ہیں جیسے اکرم کالج میں موجود ہے۔ اس مثال میں اکرم اسم بھی ہے اور مبتدا بھی "کالج میں"، "متعلق خبر" ہے۔ موجود "خبر"، "ہے" "فعل ناقص ہے۔

جملہ فعلیہ

اس میں مسند فعل اور مسند الیہ اسم ہوتا ہے۔ فعل، فاعل، مفعول اور متعلق فعل جملہ فعلیہ کے اجزا ہیں۔ مثال: ندیم نے ہاتھ سے بال پھینکی، اس میں "ندیم" فاعل، پھینکی "فعل"، بال "مفعول" اور "ہاتھ سے" متعلق فعل ہے۔ جملہ فعلیہ کو سمجھنے کے لیے مفعول کی چند اصطلاحات کو سمجھنا ضروری ہے جو احمد فراز کی شاعری میں موجود ہیں۔

مفعول بہ

فعل متعدی میں جو مفعول آتا ہے، اس کو مفعول بہ کہتے ہیں جیسے 'میں نے کتاب پڑھی' میں کتاب مفعول بہ ہے۔

مفعول منہ

جو وقوع فعل کا آلہ ہو اُسے مفعول منہ کہتے ہیں۔ اردو میں اس کی علامت (سے) آتی

ہے جیسے پرندہ گولی سے مارا گیا، وہ چاقو سے مارا گیا: ان میں گولی اور چاقو مفعول منہ ہیں۔

مفعول لہٗ

کام کرنے کے سبب کو مفعول لہٗ کہتے ہیں جیسے: وہ خوف سے بات نہیں کرتا۔ اس میں بات نہ کرنے کا سبب خوف ہے اس لیے "خوف" مفعول لہٗ ہے۔

مفعول معہ

یہ ساتھ کے معنوں میں آتا ہے اور مفعول بہ کا تابع ہوتا ہے۔ اسلم نے گھوڑا زین سمیت خریدا۔ اس میں زین مفعول معہ ہے جو تابع مفعول بہ ہے۔

مفعول مطلق

یہ ایسا حاصل مصدر ہوتا ہے جو فعل کا مرادف ہوتا ہے یا اُسی فعل کا معمول ہوتا ہے جس سے وہ بنتا ہے جیسے محمد علی بیٹھک میں بیٹھا۔

مفعول فیہ

فعل کے صادر ہونے کی جگہ یا فعل کے صادر ہونے کے وقت کو مفعول فیہ کہتے ہیں۔ جو کبھی اسم ظرف مکاں اور کبھی اسم ظرف زماں کی صورت میں ہوتا ہے: جیسے مسجد میں آیا، چھت پر گیا، شام کو آیا وغیرہ اِس کی علامت "میں"، "پر"، "اور" "کو" ہوتی ہیں۔ اب احمد فراز کی چند غزلوں، نظموں کا صرفی ونحوی مطالعہ پیشِ خدمت ہے۔

غزلوں کا صرفی ونحوی مطالعہ

یوسف نہ تھے مگر سرِ بازار آ گئے
خوش فہمیاں یہ تھیں کہ خریدار آ گئے

ہم کج ادا چراغ کہ جب بھی ہوا چلی
طاقوں کو چھوڑ کر سرِ دیوار آ گئے

پھر اس طرح ہوا مجھے مقتل میں چھوڑ کر
سب چارہ ساز جانبِ دیوار آ گئے

اب دل میں حوصلہ نہ سکت بازوؤں میں ہے
اب کے مقابلے پہ مرے یار آ گئے

آواز دے کے زندگی ہر بار چھپ گئی
ہم ایسے سادہ دل تھے کہ ہر بار آ گئے

سورج کی دوستی پہ جنہیں ناز تھا فراز
وہ بھی تو زیرِ سایۂ دیوار آ گئے (پسِ اندازِ موسم، ص ۹۰۔۹۱)

اس غزل کے لفظی سرمائے پر غور کرنے سے الفاظ کے باہم و مربوط زمرے اس طرح سامنے آتے ہیں۔

۱۔ چراغ، دیوار، ہوا، طاق، سورج

۲۔ زندگی، حوصلہ، سکت، بازوؤں

۳۔ مقتل، دربار

۴۔ چارہ ساز، یار

۵۔ بازار، خریدار

پہلا زمرہ نہایت اہم ہے۔ اس کا کلیدی لفظ ''چراغ'' ہے۔

اِس زمرے کے دوسرے الفاظ یعنی سورج، دیوار، ہوا، طاق، اس کے مناسبات ہیں جو اس غزل کا بنیادی ڈھانچا پیش کرتے ہیں۔ جب ہم خارج سے داخل کی طرف رجوع کرتے ہیں تو شاعر کی فکر میں موجود جرأت مندی کا مظاہرہ مقصود ہے یعنی انسان پر جب بُرا وقت آتا ہے تو اس کے دوست احباب تمام رشتے ناتے ساتھ چھوڑ جاتے ہیں لیکن اُس کی جرأت مندی اور ثابت قدمی اُسے اپنے اصولوں پر ڈٹے رہنے پر مجبور کرتی ہے۔ چراغ تمام ہواؤں کا مقابلہ کر کے اپنے آپ کو روشن رکھتا ہے۔ سورج کی شدت میں لوگ سایہ تلاش کرتے ہیں لیکن چراغ کی روشنی جہاں اُمید کی مظہر ہے وہاں ثابت قدمی کی علامت بھی ہے۔

صرفی ونحوی حوالے سے دیکھیں تو پہلے زمرے کے تقریباً تمام الفاظ اسما ہیں۔ اسما کے ساتھ افعال کا استعمال بات کی وضاحت میں مددگار ثابت ہوا ہے۔ یوسف بطور فاعل اسمِ ظرف ''سرِ بازار'' کے ساتھ استعمال ہوا ہے۔ اسی طرح ''ہم کج ادا چراغ'' مرکب توصیفی ''ہوا'' اسم فاعل اور ''چلی'' فعل کے ساتھ مل کر بات مکمل کر رہا ہے۔ اگلے شعر میں ''مقتل'' اسمِ ظرف مکاں کے ذکر کے ساتھ ''چارہ ساز'' اسم فاعل سے بات واضح کی گئی ہے کہ مقتل میں تنہا چھوڑ کر سب چارہ ساز دربار کی جانب آ گئے۔ یعنی اصولوں کا سودا کر کے حاکم کے پاس پہنچے یہاں تک کہ میرے یار بھی مقابل آ گئے۔ یہاں شاعر نے تعلیل یا علت پیش کی ہے کہ میرے حوصلے پست ہونے کی وجہ میرے احباب ہیں ورنہ میرا حوصلہ بلند تھا۔ یہاں شکست اصولوں کی نہیں، جذبات کی ہوئی ہے۔ اگلے شعر میں ''آواز دے کے'' اسمِ حالیہ ہے۔ زندگی ''فاعل'' اور ''چھپنا'' فعل ہے یعنی زندگی آواز دے کے

چھپ گئی اور ہم ہر بار آ گئے۔ یہاں ''ہم'' موصوف ہے اور ''سادہ دل'' صفت ہے۔ صفت کے ساتھ ''ہر بار'' مفعول فیہ استعمال کر کے بات کو کھولا گیا ہے کہ ہم سادہ دل تھے اس لیے ہر بار زندگی کے ہاتھوں دھوکا کھا گئے۔ آخری شعر میں ''سورج'' بطور اسم آیا ہے۔

اسم کے ساتھ حاصل مصدر ''دوستی'' کے ذریعے بات کھولی گئی ہے کہ جنھیں سورج پہ ناز تھا وہ بھی سایہ ڈھونڈنے لگ گئے۔ اس غزل میں اسما کا استعمال نسبتاً زیادہ ہوا ہے اور ان کے ساتھ افعال کا استعمال نسبتاً کم ہے اسمایات کی ترسیل میں معاون ثابت ہو رہے ہیں۔ یہاں مرکبات کی خوب صورتی بھی خاص معنویت رکھتی ہے:

کج ادا چراغ	(مرکب توصیفی)
سورج کی دوستی	(اسم مع حاصل مصدر)
زیرِ سایہ دیوار	(دہرا مرکب اضافی)

کج ادا چراغ میں ''چراغ'' موصوف ہے اور اس کی کج ادائی وصف ہے۔ یہ مرکب پوری غزل میں مرکزیت کے درجے پر فائز ہے۔ یعنی جب بھی ہوا چلی ہم وہ سر پھرے چراغ تھے جو طاق پر رہنے کے بجائے دیوار پر مقابلہ کرنے کے لیے آ گئے۔ جنھیں سورج کی دوستی پر ناز تھا، وہ بھی حدت برداشت نہ کر سکے اور سائے ڈھونڈنے لگے یعنی سورج کی دوستی انھیں بہت مہنگی پڑی۔ دیوار کا سایہ معمولی آسرا یا مجبوری میں، کچھ نہ کچھ ہونا نہ ہونے سے بہتر، والی بات ہے۔ اس غزل میں مرکبات کا تال میل تفہیم میں آسانی پیدا کرتا ہے۔ اسما اور افعال کے استعمال سے معنویت کھل کر سامنے آ گئی ہے۔ اس غزل میں Semantic Chesion یعنی معنیاتی ربط و اتصال کی مثالیں بھی موجود ہیں۔ زمرہ اوّل کے الفاظ کے ساتھ جو فعلی شکلیں ملتی ہیں، ان سے معنیاتی ربط و اتصال بھی عمدگی سے واضح ہو جاتا ہے۔ مثلاً ہوا کا چلنا اور اس کے ساتھ چراغوں کا طاقوں کے بجائے سرِ دیوار آ جانا، چارہ سازوں کا شاعر کو مقتل میں تنہا چھوڑ کر جانبِ دیوار آ جانا (یہاں شاعر کی طرف اشارہ اسمِ ضمیر کی مفعولی حالت ''مجھے'' میں موجود ہے)۔ زندگی کا آواز دے کر چھپ جانا ''جنھیں'' (اسمِ موصول) سورج کی روشنی پر ناز تھا، ان کا سایہ دیوار میں آ جانا وغیرہ میں ایک ہی رَو دوڑتی محسوس ہوتی ہے، وہ ہے تحرک۔ کسی کے اندر مقابلے کی تحریک پیدا ہوتی ہے تو کسی میں مقابلے سے فرار کا رویہ سامنے آتا ہے۔ صورتیں دونوں متحرک ہیں۔ ''آنا'' اور ''جانا'' مصدر کے تضاد سے ردیف (آ گئے)، نکالی گئی ہے

جس نے شعر کی معنوی خوبیوں میں اضافہ کر دیا ہے۔

یوں تو میخانے میں مے کم ہے نہ پانی کم ہے ۔۔۔ پھر بھی کچھ کشتیِ صہبا میں روانی کم ہے

سچ تو یہ ہے کہ زمانہ جو کہے پھرتا ہے ۔۔۔ اس میں کچھ رنگ زیادہ ہے کہانی کم ہے

آؤ ہم خود ہی درِ یار سے ہو آتے ہیں ۔۔۔ یہ جو پیغام ہے قاصد کی زبانی، کم ہے

تم بضد ہو تو چلو ترکِ ملاقات سہی ۔۔۔ ویسے اس دل نے مری بات تو مانی کم ہے

یاد رکھنے کو تو اے دوست بہت حیلے تھے ۔۔۔ اک ترا زخمِ جدائی تو نشانی کم ہے

دفترِ شوق مرتب ہو تو کیسے ہو فراز

دل نے ہر بار کہا ایک کہانی کم ہے

(اے عشق جنوں پیشہ، ص ۹۱-۹۰)

پہلے شعر میں:

یوں	(تشبیہ محذوف)
میخانے	(اسمِ ظرف)
نہ پانی کم ہے	(فعل نفی)
کشتیِ صہبا	(اسم ظرف)
روانی	(مبتدا)
کم ہے	(خبر)

اِس شعر میں مبتدا اور خبر کے ساتھ فعل نفی اور اسمِ ظرف کا استعمال شعر کی معنوی وسعت میں اضافہ کر رہا ہے۔ مبتدا اور خبر بلا فصل ہیں جس سے معنوی تاثر اُبھر کر سامنے آیا ہے۔ پہلے اسمِ ظرف ''میخانے'' کے ساتھ ''نہ پانی کم ہے'' کی صورت فعل نفی برمحل استعمال ہوا ہے۔

دوسرے شعر میں:

زمانہ جو کہے	(مبتدا)
پھرتا ہے	(خبر)
اس میں	(ظرف)
رنگ	(مبتدا)

زیادہ ہے	(خبر)
کہانی	(مبتدا)
کم ہے	(خبر)

تین بار مبتدا اور خبر کا استعمال شعر میں لطف پیدا کر رہا ہے۔ یہاں "کہے پھرتا" اسم حالیہ ہے یعنی زمانہ جو کہتا پھرتا ہے، اس میں رنگ زیادہ ہے اور حقیقت کم ہے۔ عجز میں مبتدا اور خبر کا جمع ہونا برمحل ہے۔ دونوں "خبر" کے درمیان "زیادہ ہے"، "کم ہے" کی صورت تضاد نے خوب صورت نحوی قرینہ پیدا کر دیا ہے جو شعر کی اندرونی ساخت کو خوب صورت بنا رہا ہے۔

تیسرے شعر میں:

آو	(فعل امر)
ہم	(موکد)
خود ہی	(تاکید)
در یار	(مرکب اضافی)
یہ جو پیغام ہے قاصد کی زبانی	(مبتدا)
کم ہے	(خبر)

اس شعر میں فعل امر، مرکب اضافی، مرکب تاکیدی کے ساتھ مبتدا اور خبر شعر میں اچھوتا پن پیدا کر رہے ہیں۔ در یار پہ جانے کا جواز خوب پیدا کیا گیا ہے۔

چوتھا شعر:

تم بضد ہو	(شرط)
چلو ترک ملاقات سہی	(جزا)

پانچواں شعر:

یاد رکھنے کو	(مبتدا)
اے دوست	(حرف ندا)
بہت	(متعلق خبر)
حیلے تھے	(خبر)
زخم جدائی	(مرکب اضافی)

اِس شعر میں مبتدا اور خبر کے درمیان حرفِ ندا کا استعمال شعر کی تاثیر میں اضافہ کر رہا ہے۔ دوسرے مصرعے میں بھی مرکب اضافی کا استعمال ایسا برمحل ہوا ہے کہ ردیف، قافیہ ''نشانی کم ہے'' کے ساتھ مل کر شعری ندرت میں اضافے کا باعث ہوا ہے۔

چھٹے شعر کے پہلے مصرعے میں استفہام انکاری اور دوسرے مصرع میں جملہ تعلیلیہ کا انداز موجود ہے۔ استفہام انکاری اور جملہ تعلیلیہ نے مل کر عمدہ قرینہ پیدا کر دیا ہے جس سے شعر کی تفہیم آسان ہو گئی ہے یعنی دفترِ شوق کیسے مرتب کیا جائے۔ یہ مرتب نہیں ہو سکتا کیونکہ جب مرتب کرنے لگتے ہیں تو دل پکار اٹھتا ہے، ابھی مرتب نہ کرو، ابھی ایک کہانی کم ہے۔

کب یاروں کو تسلیم نہیں کب کوئی عدو انکاری ہے
اس کوئے طلب میں ہم نے بھی دل نذر کیا جاں واری ہے

جب سازِ سلاسل بجتے تھے ہم اپنے لہو میں سجتے تھے
وہ ریت ابھی تک باقی ہے وہ رسم ابھی تک جاری ہے

کچھ اہلِ ستم کچھ اہلِ حشم مے خانہ گرانے آئے تھے
دہلیز کو چوم کے چھوڑ دیا دیکھا کہ یہ پتھر بھاری ہے

جب پرچمِ جاں لے کر نکلے ہم خاک نشیں مقتل مقتل
اس وقت سے لے کر آج تلک جلاد پہ ہیبت طاری ہے

زخموں سے بدن گلزار سہی پر اُن کے شکستہ تیر گنو
خود ترکش والے کہہ دیں گے یہ بازی کس نے ہاری ہے

کس زعم میں تھے اپنے دشمن شاید یہ انھیں معلوم نہ تھا
یہ خاکِ وطن ہے جاں اپنی اور جان تو سب کو پیاری ہے

(شب خون، ص ۱۶)

اس غزل کے لفظی سرمائے کو دیکھیں تو باہم مربوط زمرے اس طرح بنتے ہیں:

۱۔ دشمن، عدو، سازِ سلاسل، لہو، اہلِ حشم، اہلِ ستم، جلاد، ہیبت، زخم، ترکش، تیر

۲۔ یار، دل، جان

۳۔ میخانہ، دہلیز، پتھر

۴۔ پرچم جاں، خاک نشیں

۵۔ ریت، رسم

پہلا زمرہ نہایت اہم ہے، اس کا کلیدی لفظ "عدو" ہے۔ اس زمرے کے دیگر الفاظ، دشمن، سازِ سلاسل، لہو، اہلِ حشم، اہلِ ستم، جلاد، ہیبت، زخم، ترکش، تیر مناسبات ہیں جو اس غزل کا بنیادی اور خارجی ڈھانچا پیش کر رہے ہیں۔ جب ہم خارجی ڈھانچے سے داخلی ڈھانچے کی طرف رجوع کرتے ہیں تو ہمیں شاعر کے درونِ خانہ نظام جبر کے خلاف بغاوت کا عنصر لفظ لفظ میں گردش کرتا محسوس ہوتا ہے۔ وہ یہ کہ ہم نے وطن کی محبت کے لیے جو قربانیاں دیں، جو علم بغاوت بلند کیا، اس کا رعب عدو پر ہمیشہ طاری رہے گا۔ اہلِ حشم ہمیں نیست و نابود کرنا چاہتے تھے لیکن ہمارے عزم کے سامنے گھٹنے ٹیک بیٹھے۔ ہمیں اس میں گو بہت نقصان بھی ہوا۔ ہمارے جسم زخموں سے چور چور ہو گئے لیکن ہم نے یہ ثابت کر دیا کہ وطن کی ناموس ہمیں اپنی جان سے بھی پیاری ہے۔ اس غزل میں صرف و نحو کی جو صورتیں موجود ہیں، ملاحظہ ہوں مطلع کے پہلے مصرع کے آسانی سے دو ٹکڑے ہو سکتے ہیں:

کب یاروں کو تسلیم نہیں (استفہام تقریری)

کب کوئی عدو انکاری ہے (استفہام تقریری)

مطلع کا مصرع ثانی: اس کوئے طلب میں ہم نے بھی دل نذر کیا، جاں واری ہے

ہم (فاعل)

دل (مفعول)

دل نذر کیا، جاں واری ہے (عطف تفسیر سے مل کر فعل ماضی قریب بنایا گیا ہے)۔

دوسرے شعر کے پہلے مصرعے میں شرط و جزا کا خوب صورت قرینہ موجود ہے۔

جب سازِ سلاسل بجتے تھے (شرط)

ہم اپنے لہو سے سجتے تھے (جزا)

تیسرے شعر کا پہلا مصرع: مبتدا اور خبر کی عمدہ مثال ہے:

کچھ اہلِ ستم کچھ اہلِ حشم (مبتدا)

میخانہ گرانے آئے تھے (خبر)

چوتھے شعر کا پہلا مصرع شرط اور دوسرا جزا ہے، دیکھیے:

جب پرچمِ جاں لے کر نکلے ہم خاک نشیں مقتل مقتل (شرط)

اس وقت سے لے کر آج تلک جلاد پہ ہیبت طاری ہے (جزا)

پہلے مصرعے کے مزید حصے یوں ہو سکتے ہیں:

پرچم جاں لے کر (مفعول معہٗ)

خاک نشیں (اسمِ فاعل)

پانچویں شعر میں فعل امر اور اسمِ حالیہ کا استعمال عمدہ ہوا ہے۔

شکستہ تیر: ٹوٹے ہوئے تیر (اسم حالیہ)

بگو (فعل امر)

ترکش والے کہہ دیں گے (فعل مستقبل)

چھٹے شعر میں جملہ تعلیلیہ کی صورت موجود ہے۔ ساتھ ہی ماضی مطلق اور ماضی قریب کے ادغام نے معنویت میں اضافہ کر دیا ہے۔

انھیں معلوم نہ تھا (ماضی بعید)

یہ خاک وطن ہے جاں اپنی اور جان تو سب کو پیاری ہے (جملہ تعلیلیہ)

اِس غزل کا ردیف فعل ماضی قریب میں ہونے کی وجہ سے تمام اشعار میں ایک ولولہ اور جوش کی کیفیت پیدا کر رہا ہے۔ استفہام تقریری، انکاری اور عطف تفسیری نے فعل ماضی قریب کے صیغے کے ساتھ مل کر مطلع کو نہایت جاندار بنا دیا ہے۔ اِس غزل میں شرط و جزا کی صورتیں شاعر کی زبان دانی کا ثبوت ہیں۔ اِن کے علاوہ تراکیب و مرکبات کو دیکھیں تو فارسی کا رنگ نمایاں ہے:

کوئے طلب، سازِ سلاسل، اہلِ ستم، اہلِ حشم، خاک نشیں، پرچمِ جاں، شکستہ پر وغیرہ۔ فارسی آمیز ہونے کی بنا پر معنویت کا گہرا تاثر لیے ہوئے ہیں۔ اس غزل کی ایک اور خوبی یہ ہے کہ ہر مصرع مختلف نحوی ٹکڑوں میں تقسیم ہو سکتا ہے۔ احمد فراز نے جہاں طویل بحریں استعمال کی ہیں، وہاں اکثر چھوٹے چھوٹے نحوی واحدے وجود میں آئے ہیں یہ نحوی واحدے معنیاتی (Nodes) کی طرح کام کرتے دکھائی دیتے ہیں اور ترسیل جذبات میں مدد دیتے ہیں۔ مطلع ہی کو دیکھیے:

کب یاروں کو تسلیم نہیں / کب کوئی عدو انکاری ہے

اس کوئے طلب میں ہم نے بھی / دل نذر کیا جاں واری ہے

ہر مصرعے کے دو دو نحوی واحدے آسانی سے بن گئے ہیں مزید بھی بن سکتے ہیں۔ یہ صورت پوری غزل میں موجود ہے۔

جو کچھ کہیں تو دریدہ دہن کہا جائے	یہ شہر کیا ہے یہاں کیا سخن کہا جائے
بضد ہے تیشۂ خونیں لیے ہوئے کوئی شخص	کہ گورکن کو بھی اب کوہکن کہا جائے
اگر ہجوم صداؤں کے دیکھنا چاہو	تو شرط یہ ہے کہ پہلا سخن کہا جائے

چراغ بجھتے ہی رہتے ہیں پر جو اب کے ہوا

اسے ہواؤں کا دیوانہ پن کہا جائے

(بے آواز گلی کوچوں میں، ص۹۶)

اِن اشعار کا صرفی ونحوی تجزیہ کیا جائے تو یہ صورتیں سامنے آتی ہیں:

جو کچھ کہیں	(نائب فاعل)
دریدہ دہن	(اسم فاعل)
کہا جائے	(فعل مجہول)
یہ شہر کیا ہے یہاں کیا سخن کہا جائے	(استفہام اِنکاری)
تیشۂ خونیں لیے ہوئے	(مفعول معہٗ)
اگر ہجوم صداؤں کے دیکھنا چاہو	(شرط)
تو شرط یہ ہے کہ پہلا سخن کہا جائے	(جزا)
چراغ بجھتے ہی رہتے ہیں	(استمراری)

پہلے مصرعے میں فعل مجہول کے استعمال نے ابہام کی کیفیت پیدا کر دی گئی ہے۔ دوسرے مصرع میں استفہام انکاری پہلے مصرع کو تقویت دے رہا ہے کہ یہ کیسا شہر ہے کہ جہاں کوئی بات کی ہی نہیں جا سکتی۔ یہاں کیا جائے تو کیا کیا جائے۔ پہلے مصرعے کے نحوی ٹکڑے کر کے دیکھیں تو تفہیم آسان ہو جاتی ہے یعنی جو کچھ کہیں تو / دریدہ دہن / کہا جائے / یا / جو کچھ / کہیں تو / دریدہ دہن کہا جائے۔

دوسری تقطیع زیادہ مناسب ہے یعنی گر کچھ کہیں تو دریدہ دہن یعنی منہ پھٹ کہہ دیا جاتا ہے۔ یہ کیسا شہر ہے یہاں کیا بات کی جائے۔ جہاں کوئی بات کی ہی نہیں جا سکتی وہاں کچھ کہنے کی

کوشش کرنا بھی بے کار ہے۔

دوسرے شعر میں مفعول معہٗ کی صورت موجود ہے یعنی کوئی شخص تیشۂ خونیں لیے ہوئے بضد ہے کہ گورکن کو کوہکن کہا جائے۔ یہاں ''تیشۂ خونیں لیے ہوئے'' مفعول معہٗ ہے۔ اس کے ذریعے وضاحت ہوگئی ہے۔ تیشۂ خونیں مرکب توصیفی کے طور پر عمدگی سے آیا ہے۔ تیسرے شعر میں شرط و جزا کا تعلق موجود ہے۔ پہلے مصرعے میں شرط موجود ہے کہ اگر صداؤں کے ہجوم دیکھنا چاہو تو یہ شرط ہے کہ جرأت مندی سے بات کرنے میں پہل کی جائے۔ بات کرنے کی پہل یا ''پہلا سخن کہا جائے'' جزا کے طور پر سامنے آیا ہے۔ اس شعر میں شرط و جزا کا عمدہ نمونہ پیش کیا گیا ہے۔

چوتھے شعر میں ''چراغ بجھتے ہی رہتے ہیں'' استمراری ہے۔ مجموعی طور پر غزل کے یہ اشعار صرف و نحو کے عمدہ استعمال سے فصاحت و بلاغت کے معیاری درجے کو چھو رہے ہیں۔

شعلہ تھا جل بجھا ہوں ہوائیں مجھے نہ دو ۔۔۔ میں کب کا جا چکا ہوں صدائیں مجھے نہ دو

جو زہر پی چکا ہوں تمہی نے مجھے دیا ۔۔۔ اب تم تو زندگی کی دعائیں مجھے نہ دو

یہ بھی بڑا کرم ہے سلامت ہے جسم ابھی ۔۔۔ اے خسروانِ شہر قبائیں مجھے نہ دو

ایسا نہ ہو کبھی کہ پلٹ کر نہ آ سکوں ۔۔۔ ہر بار دور جا کے صدائیں مجھے نہ دو

کب مجھ کو اعترافِ محبت نہ تھا فرازؔ

کب میں نے یہ کہا ہے سزائیں مجھے نہ دو

(نابینا شہر میں آئینہ، ص ۲۵)

اس غزل کے لفظی سرمائے پر غور کیا جائے تو درج ذیل زمرے سامنے آتے ہیں:

۱۔ زندگی، زہر، دور، سزا، جسم، دعا، صدا، محبت

۲۔ شعلہ، ہوا، جلنا، بجھنا

۳۔ خسروانِ شہر، قبا

۴۔ سلامت، کرم

زمرہ اول بنیادی زمرہ ہے جس کا کلیدی لفظ ''زندگی'' ہے۔ درج بالا پانچ زمرے غزل کا خارجی ڈھانچا پیش کرتے ہیں۔ جب خارجی ڈھانچے سے داخلی ڈھانچے کی طرف ہم رجوع کرتے ہیں تو شاعر کے درونِ خانۂ زندگی سے قدرے مایوسی کا احساس ملتا ہے کہ شاعر محبوب کے ہاتھوں ہجر

کا زہر پی چکا ہے۔ اب زندگی کی دعا اس کے لیے اہمیت نہیں رکھتی۔ اگر جسم محبت کے شعلے سے بچ کر سلامت رہ گیا ہے تو غنیمت ہے۔ اسے قبا کی ضرورت نہیں، شاعر یہاں جرمِ محبت کا اعتراف کرتے ہوئے سزا کا خواست گار ہے۔ صرفی ونحوی حوالے سے دیکھیں: مطلع کا مصرعِ اول:

شعلہ تھا جل بجھا ہوں ہوائیں مجھے نہ دو

کا پہلا حصہ تعلیلیہ انداز ہے دوسرا حصہ یعنی ردیف فعل نہی ہے۔

مصرعِ ثانی: میں کب کا جا چکا ہوں، صدائیں مجھے نہ دو کا

پہلا حصہ ماضی قریب میں ہے دوسرا حصہ ردیف (مجھے نہ دو) فعل نہی ہے۔ یہاں ''میں کب کا جا چکا ہوں'' اور اس کے ساتھ ''صدائیں مجھے نہ دو'' کا نحوی جوڑ شاعر کی زبان پر دسترس کا غماز ہے۔ نحوی ٹکڑوں کا ارتباط زبان میں چاشنی پیدا کرنے کے ساتھ ساتھ شعر کی تفہیم میں بھی اضافے کا باعث بن رہا ہے۔ اس غزل کے دیگر صرفی ونحوی اجزا کی تقسیم یہ ہوگی:

تمہی (فاعل)	دیا	(فعل ماضی)
اے خسروانِ شہر		(ندائیہ)
ایسا نہ ہو		(تمنی)

کب مجھ کو اعتراف محبت نہ تھا فراز (استفہام تقریری)

مجموعی طور پر ردیف فعل نہی میں ''مجھے نہ دو'' کی ہر شعر میں تکرار معنوی تاثر ابھارنے میں اہم کردار ادا کر رہی ہے۔ صرفی نحوی حوالے سے پوری غزل میں عمدہ تکنیک کا استعمال عمل میں لایا گیا ہے۔ ''جا چکا ہوں''، ''زہر پی چکا ہوں'' 'پلٹ کر نہ آسکوں' وغیرہ میں جو فعلی تاثر موجود ہے اس نے غزل کی قدر و قیمت میں اضافہ کر دیا ہے۔

دوست جب ٹھہرے چمن کے دشمنِ جانِ بہار — زخم دکھلائیں کسے پھر سینہ چاکانِ بہار
نشۂ احساسِ خوش وقتی نے اندھا کر دیا — برق بھی چمکی تو ہم سمجھے چراغانِ بہار
گر یونہی بادِ صبا اٹکھیلیاں کرتی پھری — شعلۂ گل سے بھڑک اٹھے گا دامانِ بہار

کب ہوئے دل تنگ ہم زنداں میں رہ کر بھی فراز
ہاں مگر جب آ گئی ہے یادِ یارانِ بہار (تنہا تنہا، ص ۳۲۔۳۳)

پہلے شعر میں ''دوست'' فاعل ہے یعنی جب چمن کے دوست بہار کی جان کے دشمن ٹھہرے

(ہو گئے) جن کے بہار میں سینے چاک ہو چکے ہیں، وہ کسے زخم دکھلائیں۔

یہاں ٹھہرے صرف ونحو کی اصطلاح میں صرورت یا صفتِ حرف ہے جس کا معنی یہاں ہونا نکل رہا ہے۔ زخم دکھلائیں کسے، استفہامیہ ہے، لفظ ''دکھلائیں'' فعلی صورت ہے، سینہ چاکانِ بہار مرکب اضافی ہے۔

دوسرے شعر میں نقطہ بطور فاعل آیا ہے جس کا فعل اندھا کرنا ہے۔ مرکب، احساسِ خوش وقتی، متعلق فاعل ہے۔ فاعل اور فعل کے درمیان متعلق فاعل نے شعر کی معنویت میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ مصرع ثانی میں برق کا چمکنا فعل ہے۔ برق چمکی تو ہم سمجھے ہیں کہ بہار میں چراغاں ہو گیا ہے۔

تیسرے شعر کا ''گر'' حرف شرط ہے۔ بادِ صبا بطور فاعل استعمال ہوا ہے۔ اٹھکیلیاں کرتی پھری، فعل لازم ہے، یعنی بادِ صبا اگر اسی طرح اٹھکیلیاں کرتی رہی تو (مصرع ثانی میں) شعلۂ گل (مرکب اضافی) ''بھڑک اُٹھے گا'' بطور امدادی فعل استعمال ہوا اور آخر میں دامانِ بہار جو کہ مرکب اضافی ہے۔ بات میں وضاحتی عنصر پیدا کر رہا ہے۔ مجموعی طور پر مصرع ثانی کو دیکھیں تو امدادی فعل کے اوّل آخر مرکباتِ اضافی کا استعمال عمل میں آیا ہے یعنی شعلۂ گل سے بہار کا دامن بھڑک اٹھے گا۔

چوتھے شعر کا پہلا مصرع ''کب ہوئے، دل تنگ ہم زنداں میں رہ کر بھی فراز''، ''کب ہوئے دل تنگ ہم'' میں استفہام انکاری موجود ہے۔ ''ہم'' بطور فاعل استعمال ہوا اور ''زنداں'' اسمِ ظرف مکاں ہے یعنی ہم نے زنداں میں رہ کر بھی دل تنگ نہیں کیا۔ مصرع ثانی میں حرف استثنا ''مگر'' کے ذریعے وضاحت کی گئی ہے کہ ہاں مگر دل تنگ ہوئے ہیں، کب دل تنگ ہوئے ہیں، جب قفس میں یارانِ بہار کی یاد آئی ہے۔

اِن اشعار کو غور سے دیکھیں تو صرف ونحو کے عمدہ نمونے پیش کیے گئے ہیں اور مرکبات میں ردیف اور قوافی کا تعلق جوڑ دینے سے بات میں زور پیدا ہو گیا ہے۔

زبان کے حوالے سے دیکھیں تراکیب و مرکبات اور الفاظ کے چناؤ پر فارسی زبان کے اثرات زیادہ ہیں۔ جانِ بہار، سینہ چاکانِ بہار، چراغانِ بہار، شعلۂ گل دامانِ بہار، ان کے علاوہ زنداں، بادِ صبا، احساسِ خوش وقتی، دوست اور چمک وغیرہ کا برمحل استعمال شاعر کی فارسی سے دلچسپی اور فارسی دانی کا ثبوت ہے۔

ایک اور غزل کا صرفی ونحوی تجزیہ جس کا مطلع ہے:

اب کے تجدیدِ وفا کا نہیں امکاں جاناں

یاد کیا تجھ کو دلائیں ترا پیماں جاناں (جاناں جاناں، ص ۱۳۔۱۴)

اس غزل کے کل چودہ اشعار ہیں، دراصل یہ دوغزلہ ہے۔ پہلے حصے میں آٹھ اشعار ہیں، ان کا صرفی ونحوی تجزیہ پیش خدمت ہے۔ اس غزل کے لفظی سرمائے پر غور کریں تو الفاظ کے باہم مربوط زمرے اس طرح بنتے ہیں:

۱۔ یاد، وفا، ادا، دل، غم، افسردگی

۲۔ مدت، پکار، پیماں

۳۔ غمِ دوراں، غمِ جاناں

۴۔ موسم، تبدیلی

پہلا زمرہ بنیادی زمرہ ہے اور اس کا کلیدی لفظ ''یاد'' ہے۔ اس زمرے کے دوسرے الفاظ وفا، ادا، دل، غم وغیرہ اس زمرے کا بنیادی ڈھانچا پیش کرتے ہیں۔ اب ہم خارج سے داخلی پہلو کی طرف رجوع کرتے ہیں۔ یاد، شاعر کی اندرونی کیفیت ہے جس کا سبب بے وفائی کی اذیت ہے۔ دل اور غم کا باہم گہرا تعلق ہے۔ سائنسی نقطۂ نظر سے دل خواہ خون کی ترسیل میں معاون ہوتا ہے لیکن غم اور دکھ کا احساس خون کی گردش میں اضافہ کر دیتا ہے۔ جب غم کی شدت بڑھتی ہے تو شاعر محبوب کی طرف ایسا گمان کرنے لگتا ہے اور پکار اٹھتا ہے:

دل یہ کہتا ہے کہ شاید ہو فسردہ تو بھی

دل کی کیا بات کریں دل تو ہے ناداں جاناں

زیرِ تجزیہ غزل کی صرف ونحو پر جب غور کرتے ہیں تو زمرہ اول میں موسم کی ادا، تجدیدِ وفا وغیرہ مرکبات اضافی ہیں۔ اس غزل کا تجزیہ کرتے ہوئے ایک بات واضح ہو جاتی ہے کہ اس میں اسما اور افعال کا استعمال زیادہ ہے۔ یاد، موسم، زندگی، محبت اسما ہیں۔ دیکھنا، بدل جانا، دل کی بات کرنا افعال ہیں۔ اسما میں ترسیلِ فکر کا رویہ زیادہ ہے جب کہ افعال سے تاثیر کا پہلو نمایاں ہے۔ احمد فراز کی شاعری میں اسما اور افعال آپس میں اس طرح گھل مل جاتے ہیں کہ اُن کی مجموعی تصویر تو سامنے آجاتی ہے لیکن اُن کی الگ الگ پہچان میں دقت ہوتی ہے۔ یہی بات اُن کی شاعری کی صرفی ونحوی قدر و قیمت میں اضافے کی دلیل ہے۔

آشیاں گم کردہ

عجب منظر سوادِ شام کے آنکھوں میں پھرتے ہیں
افق پر کتنی تصویریں ابھرتی ہیں بکھرتی ہیں
تو دامانِ نظر میں بے محابا پھول کھلتے ہیں
وہ ہم دم مجھ کو حیران و پریشاں، ڈھونڈتے ہوں گے

ہوا سورج کی مشعل کو جلاتی ہے بجھاتی ہے
شفق میں آشنا چہروں کی رنگت پھیل جاتی ہے
تو جیسے جوئبارِ یادِ یاراں گنگناتی ہے
کہ جن کی مہرباں آنکھوں میں شبنم جھلملاتی ہے

قفس میں روزنِ دیوار و ز[نجیرِ] در نہیں لیکن
نوائے طائرانِ آشیاں گم کردہ آتی ہے

(بے آواز گلی کوچوں میں، ص ۳۶)

اس نظم کے لفظی سرمائے میں پانچ باہم مربوط زمرے بنتے ہیں:

۱۔ یادِ یاراں، آنکھیں، طائرانِ آشیاں، قفس، روزن، دیوار، در
۲۔ سورج، افق، تصویریں، شفق، رنگت
۳۔ پھول، جوئبار، شبنم
۴۔ ہوا، مشعل، جلاتی، بجھاتی
۵۔ عجب، حیران و پریشاں

پہلا زمرہ بنیادی زمرہ ہے، اس کا کلیدی لفظ بلکہ مرکب "یادِ یاراں" ہے۔ اِس زمرے کے دیگر الفاظ آنکھیں طائرانِ آشیاں، قفس، روزن، دیوار اور اِس کے مناسبات ہیں جو نظم کا خارجی ڈھانچا پیش کرتے ہیں۔ خارجی ڈھانچے سے جب ہم داخلی ڈھانچے کی طرف رجوع کرتے ہیں تو شاعر کے درونِ خانہ ایک اداسی کی کیفیت موجود ہے۔ وہ افق پر مختلف تصویروں کی صورت یاروں کی یادوں کے ہیولے دیکھتا ہے جن سے اس کی نظر میں احساسِ نشاط کے پھول کھلتے ہیں۔ پھر وہ اچانک اُداس و پریشان ہو جاتا ہے اور قفس میں کوئی روزن نہ ہونے کے باوجود طائرانِ آشیاں گم کردہ کی آوازیں سنتا ہے۔ صرفی ونحوی نقطۂ نظر سے اِس کو مزید حصوں میں تقسیم کریں تو یہ صورت بنتی ہے:

عجب منظر سوادِ شام کے (مبتدا)

آنکھوں میں بھرتے ہیں (خبر)

آنکھوں (اسمِ ظرف)

افق پر کتنی تصویریں ابھرتی ہیں، بکھرتی ہیں (استفہام تکثیری)

کتنی تصویریں ابھرتی ہیں، میں کثرت پائی جاتی ہے، استفہام تکثیری کی عمدہ مثال ہے۔

دوسرے مصرع میں مرکب توصیفی (آشنا چہروں) کا استعمال شعر کی معنویت میں اضافہ کر رہا ہے یعنی آشنا صفت ہے اور "چہروں" موصوف ہے۔ شفق کی مناسبت سے آشنا چہروں کی رنگت کا پھیل جانا عمدہ قرینہ ہے۔ آخری شعر میں اسمِ مفعول (گم کردہ) بڑی عمدگی سے استعمال ہوا ہے دیگر مرکبات پر غور کریں:

یادِ یاراں (مرکب اضافی)

حیران و پریشاں (عطفِ تفسیری)

طائرانِ آشیاں (مرکب اضافی)

مرکب اضافی، مرکب عطفی کا عمدہ استعمال نظم کے تاثیری وصف میں اضافہ کر رہا ہے۔

سچ کا زہر

تجھے خبر بھی نہیں / کہ تیری اداس ادھوری / محبتوں کی کہانیاں / جو بڑی کشادہ دلی سے / ہنس ہنس کے سن رہا تھا / وہ شخص میری صداقتوں پر فریفتہ / باوفا ثابت قدم / کہ جس کی جبیں پہ / ظالم رقابتوں کی جلن سے / کوئی شکن نہ آئی / وہ ضبط کی کربناک شدت سے / دل ہی دل میں خموش، چپ چاپ / مر گیا ہے۔ (نایافت، ص ۱۹)

اس نظم کے کل چودہ مصرے یا نحوی ٹکڑے ہیں۔ پہلے پانچ ٹکڑے مبتدا اور آخری ٹکڑا "مر گیا ہے"، خبر ہے۔ درمیانی آٹھ نحوی ٹکڑے تفصیل ہیں، اگر خبر "مر گیا ہے" سے پہلا ٹکڑا "خموش، چپ چاپ" جو حالت بیان کر رہا ہے، اسے خبر کا حصہ بنا لیا جائے تو تفصیل میں سات مصرے بچ جائیں گے۔ صرف و نحو کے حوالے سے یہ نظم جملہ تفصیلیہ کے زمرے میں آتی ہے۔

اگر اس کے کچھ نحوی ٹکڑے حذف کر کے دیکھیں تو بات زیادہ واضح ہو جائے گی۔

تجھے خبر ہی نہیں / محبتوں کی کہانیاں / جو بڑی سادہ دلی سے / ہنس ہنس کے سن رہا تھا /

وہ ضبط کی کربناک شدت سے / خموش، چپ چاپ / مر گیا ہے۔

مزید حذف کرنے سے دوسری ترتیب یہ ہو سکتی ہے۔

تجھے خبر ہی نہیں / محبتوں کی کہانیاں / (جو) ہنس ہنس کے سن رہا تھا / چپ چاپ / مر گیا
ہے۔ اس کی مزید بھی نحوی تقطیع ہو سکتی ہے جس انداز سے بھی کی جائے۔ نظم کا اندرونی صرفی نحوی
ڈھانچا دیکھیں تو درج ذیل صورتیں نظر آتی ہیں:

سچ کا زہر	(مرکب اضافی)
اداس	(صفت)
ادھوری	(صفت)
جو بڑی کشادہ دلی سے	(اسمِ حالیہ)
ہنس ہنس کے	(اسمِ حالیہ)
سن رہا تھا	(فعل استمراری)
وہ شخص	(اسم موصوف)
فریفتہ	(صفت)
باوفا	(صفت)
ثابت قدم	(صفت)
ظالم رقابتوں	(صفت، موصوف)
دل ہی دل میں	(اسم ظرف مکاں)
خموش	(مبدل)
چپ چاپ	(بدل)
مر گیا ہے	(خبر)

نظم میں اسمائے صفت اور اسمِ حالیہ کا استعمال نظم کے مجموعی تاثر میں اہم کردار ادا کر رہا
ہے۔ اسمِ حالیہ کا نظم میں توضیحی نقطہ نظر سے استعمال اہمیت کا حامل ہے۔ جملہ تفصیلیہ کے حوالے سے
اہم نظم ہے جو خوب صورت صرفی و نحوی ڈھانچا پیش کرتی ہے۔

نظم واپسی

اس نے کہا / سن / عہد نبھانے کی خاطر مت آنا / عہد نبھانے والے اکثر / مجبوری یا
مجبوری کی تھکن سے لوٹا کرتے ہیں تم جاؤ / اور دریا دریا پیاس بجھاؤ / جن آنکھوں

میں ڈوبو/ جس دل میں بھی اترو/ میری طلب آواز نہ دے گی / لیکن جب میری
چاہت اور میری خواہش کی لو / اتنی تیز اور اتنی / اونچی ہو جائے/ جب دل رو
دے/ تب لوٹ آنا۔

(نابینا شہر میں آئینہ، ص ۲۶)

اس نظم کے لفظی سرمائے پر غور کیا جائے تو الفاظ کے باہم مربوط زمرے اس طرح سامنے آتے ہیں۔

۱۔ عہد، مجبوری، دل، آنکھیں، چاہت

۲۔ دریا، پیاس، ڈوبو

۳۔ تھکن، طلب، آرزو

پہلا زمرہ نہایت اہم ہے، اس کا کلیدی لفظ ''عہد'' ہے۔ اس زمرے کے دیگر الفاظ، مجبوری، دل، آنکھیں چاہت اس کے مناسبات ہیں جو اس نظم کا بنیادی ڈھانچا پیش کر رہے ہیں، یہ بنیادی ڈھانچا نظم کا خارجی ڈھانچا بھی ہے۔ خارجی ڈھانچے سے جب ہم داخلی ڈھانچے کی طرف رجوع کرتے ہیں تو شاعر کے درونِ خانہ اپنے ہرجائی پن اور محبوب کی مثالی وفا کا اعتراف موجود ہے ''اس نے کہا'' تم محض عہد نبھانے کے لیے میرے پاس نہ پلٹ آنا، محض مجبوری کی بنا پر ''نہیں آنا، تم جاؤ جن آنکھوں میں چاہو ڈوبو: جہاں چاہو پیاس بجھاؤ لیکن جب زمانے سے دِل اُکتا جائے تب لوٹ آنا اور خلوصِ دل سے لوٹنا۔ اِس نظم کا صرفی ونحوی حوالے سے تجزیہ کیا جائے تو ذیل میں درج صورتیں سامنے آتی ہیں:

اس نے کہا! (فعل ماضی)

سن! (فعل امر)

عہد نبھانے کی خاطر (مفعول لہٗ)

مت آنا (فعل نہی)

عہد نبھانے والے اکثر (اسم فاعل)

مجبوری یا مجبوری کی تھکن سے لوٹا کرتے ہیں (استمراری)

تم جاؤ (فعل امر)

اور دریا دریا (مؤکد تاکید)

پیاس بجھاؤ (فعل امر)

جس دل میں بھی اُترو (شرط)

میری طلب آواز نہ دے گی (جزا)

لیکن (استدراک)

جب میری چاہت

اور میری خواہش کی لو (مرکب اضافی)

اتنی تیز اور اتنی

اونچی ہو جائے (اسم حالیہ)

جب دل رو دے (شرط)

تب لوٹ آنا (جزا۔ فعل امر)

صرفی ونحوی ترتیب کو دیکھا جائے تو نظم علت و معلول کی روشنی میں منطقی انداز میں آگے بڑھتی محسوس ہوتی ہے یعنی سن / عہد نبھانے کی خاطر مت آنا۔ فعل امر اور نہی کے ارتباط سے بات میں جوش پیدا ہوا ہے۔ اِن سے اگلی سطروں میں فعل امر کا استعمال اس قدر برجستہ ہوا ہے کہ بات فطری انداز میں آگے بڑھتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ مثلاً تم جاؤ / اور دریا دریا پیاس بجھاؤ۔ اس کے بعد شرط و جزا کے ذریعے مضمون نکھر گیا ہے۔

جس دل میں بھی اُترو / میری طلب آواز نہ دے گی

آخری دو سطروں میں شرط و جزا کے ذریعے نتیجہ خیز بات کی گئی ہے۔

جب دل رو دے / تب لوٹ آنا

مجموعی طور پر یہ نظم صرف ونحو کا عمدہ نمونہ پیش کر رہی ہے۔ اس میں نحوی ٹکڑوں کی ترتیب فطری ہے۔ منطقی اور استدلالی اندازِ تکلم سے نظم کی فنی و فکری سطح بلند ہو گئی ہے۔

احتساب

سوچ مفلوج ہے حالات کے زندانوں میں

عقل پر تلخ حوادث کے گراں تالے ہیں

آگہی سرد و خموش / منجمد شعلۂ ہوش

ذہن پر بھولے فسانوں کے گھنے جالے ہیں
کوئی آہٹ بھی نہیں دل کے سیہ خانوں میں
قہقہے وقت کے خوش رنگ شبستانوں میں
کتنی دلدوز ونمیں آہوں کے رکھوالے ہیں

آرزو جامِ طرب / آبرو زہر بلب
کتنے ہی ناگ خزانوں نے یہاں پالے ہیں
کتنے پیکر ہیں جو ڈھل جاتے ہیں ایوانوں میں
زندگی رینگتی ہے موت کے ویرانوں میں
انقلابات نے انداز بدل ڈالے ہیں

رات دن شام وسحر
کس کو جرأت ہو مگر
ناگ خود ہی تو خزانوں نے یہاں پالے ہیں
آگ پھولوں نے بکھیری ہے گلستانوں میں (تنہا تنہا، ص۳۴۔۳۵)

اس نظم کے لفظی سرمائے کو دیکھیں تو الفاظ کے باہم مربوط زمرے اس طرح بنتے ہیں:

۱۔ زندگی، موت، عقل، ذہن، آگہی، ہوش، سوچ
۲۔ آہٹ، قہقہے، آہیں
۳۔ حالات، زنداں
۴۔ ناگ، خزاؤں

پہلا زمرہ بنیادی زمرہ ہے اس زمرے کا کلیدی لفظ ''زندگی'' ہے۔ اس زمرے کے دوسرے الفاظ موت، عقل، ذہن، آگہی، ہوش وغیرہ کلیدی لفظ زندگی کے مناسبات ہیں۔ یہ الفاظ نظم کا خارجی ڈھانچا (Surface Structure) پیش کرتے ہیں۔ جب ہم خارجی ڈھانچے سے داخلی ڈھانچے کی طرف جاتے ہیں جہاں شاعر کی ذہنی کیفیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ وہ سماج کی ابتری اور بے ترتیبی کو طنز کا نشانہ بناتے ہیں کہ پورا سماج جمود کا شکار ہے، آگہی خموش ہے اور ہوش کے شعلے منجمد ہو چکے ہیں۔

خزانوں کے پروردہ ناگ مسلط ہو چکے ہیں، پھولوں نے خود گلستان کو آگ لگا دی ہے، رات دن، شام وسحر آتے جاتے رہتے ہیں لیکن ان ناگوں سے الجھنے کی کسی میں جرأت نہیں ہے۔

زیرِ بحث نظم میں زمرے اوّل کے الفاظ اسما ہیں۔نحوی ترکیب بڑی مربوط ہے۔ پہلا بند دیکھیے:

سوچ مفلوج ہے حالات کے زندانوں میں

عقل پر تلخ حوادث کے گراں تالے ہیں

آگہی سرد وخموش

منجمد شعلۂ ہوش

پہلا مصرع مبتدا ہے دوسرا خبر یعنی حالات کے زندانوں میں سوچ ایسی مفلوج ہوئی کہ عقل پر تالے لگ چکے ہیں۔ جب ہم تقطیع کرتے ہیں تو مثالی نحوی ترکیب سامنے آتی ہے۔ پہلے مصرع کے ممکنہ نحوی ٹکڑے یہ ہو سکتے ہیں:

سوچ مفلوج ہے

حالات کے زندانوں میں

الگ ٹکڑے اتنا تاثر نہیں چھوڑ رہے جتنا پہلی ترکیب میں موجود ہے۔اس طرح دوسرا مصرع دیکھیے:

عقل پر تلخ حوادث کے گراں تالے ہیں

اس کے ممکنہ نحوی ٹکڑے یہ ہو سکتے ہیں:

۱۔ عقل پر

تلخ حوادث کے

گراں تالے ہیں

۲۔ عقل پر تلخ حوادث کے

گراں تالے ہیں

بات میں لطف پیدا نہیں ہوتا۔ بات وہی پر لطف ہے جو پہلی ترکیب یعنی ''عقل پر تلخ حوادث کے گراں تالے ہیں'' میں ہے۔تمام بندوں کی یہی صورت حال ہے۔

نحوی ترکیب کے علاوہ مرکبات پر نظر ڈالیں۔اس نظم میں مرکب عطفی اور مرکب اضافی کا استعمال خوب ہوا ہے۔ مرکب عطفی میں سرد وخموش، دلدوز وغمیں، شام وسحر شامل ہیں اور مرکب

اضافی میں جامِ طرب، شعلۂ ہوش، موت کے ویرانوں میں وغیرہ شامل ہیں۔

اسمِ ظرف کا استعمال بھی بڑی عمدگی سے ہوا ہے۔ زندانوں، شبستانوں، ایوانوں، رات دن وغیرہ تمام مرکب اپنی پوری معنویت کے ساتھ سامنے آئے ہیں۔ جس سے نظم کا مجموعی تاثر پر لطف ہو گیا ہے۔

خود غرض

(دردِ آشوب، ص۸۵)

اے دل! اپنے درد کے کارن تو کیا کیا بیتاب رہا
دن کے ہنگاموں میں ڈوبا راتوں کو بے خواب رہا
لیکن تیرے زخم کا مرہم تیرے لیے نایاب رہا

پھر اک انجانی صورت نے تیرے دکھ کے گیت سنے
اپنی سندرتا کی کرنوں سے چاہت کے خواب بنے
خود کانٹوں کی باڑھ سے گزری تیری راہ میں پھول چنے

اے دل جس نے تیری محرومی کے داغ کو دھویا تھا
آج اس کی آنکھیں پرنم تھیں اور تو سوچ میں کھویا تھا
دیکھ پرائے دکھ کی خاطر تو بھی کبھی یوں رویا تھا؟

اس نظم کے لفظی سرمائے کو دیکھیں تو الفاظ کے باہم مربوط زمرے اس طرح بنتے ہیں:

۱۔ دل، درد، بیتاب، دکھ، زخم، پرنم

۲۔ دن رات، ہنگامے، سوچ

۳۔ محرومی، رنج، مرہم

۴۔ پھول، کانٹے، باڑھ

۵۔ صورت، سندرتا

پہلا زمرہ بنیادی زمرہ ہے جس کا کلیدی لفظ "دل" ہے۔ دل کے ساتھ حرفِ ندا "اے"

کا اضافہ بات میں زور پیدا کر رہا ہے۔ زمرہ اوّل کے اکثر الفاظ اسما ہیں۔

زمرہ دوم کے الفاظ: دن، رات، ہنگامے اور سوچ وغیرہ زمرہ اوّل کے کلیدی لفظ ''دل'' کی توضیح میں شامل ہیں۔ دن رات اسم ظرف زماں ہیں یعنی اے دل تو دن رات کے ہنگاموں میں بے چین اور بے تاب رہتا تھا۔ تیری اس بے تابی کی وجہ تیرا اپنا درد تھا۔ اک انجانی صورت نے تیری محرومی کے داغ دھوئے اور تیرے زخموں پر مرہم رکھا۔ آج وہ صورت پُرنم ہے تو تو نے اس کی طرف توجہ نہیں کی۔ اس نظم کے کل نو مصرعے ہیں۔ ہر تین مصرعوں میں ماضی کی الگ الگ حالتیں بیان کی گئی ہیں جن کی بنا پر نظم کی روانی میں زور پیدا ہو گیا ہے۔ پہلے تین مصرعے ماضی استمراری میں ہیں۔ ماضی استمراری کی وجہ سے بات میں برجستگی کا عنصر پیدا ہو گیا ہے مثلاً ''اے دل! اپنے درد کے کارن تو کیا کیا بیتاب رہا۔''

دوسرے تین مصرعے ماضی مطلق میں کہے گئے ہیں جو ماضی استمراری کے بعد نہایت عمدگی سے جچ رہے ہیں۔ آخری تین مصرعے ماضی بعید میں آئے ہیں۔ ماضی کی تینوں حالتوں میں عمدہ قرینہ برتا گیا ہے۔ پھر مصادر دھونا، کھونا اور رونا سے دھویا، کھویا اور رویا کا فنکارانہ استعمال احمد فراز کی زبان شناسی پر دال ہے۔ اب مرکبات دیکھیے:

۱۔ (کانٹوں کی باڑھ)

مرکب اضافی کا استعمال مصرعے میں احساس کی شدت پیدا کر رہا ہے۔ کانٹوں کی باڑھ سے گزر کر راہ میں پھول کتنا عمدہ قرینہ ہے۔

۲۔ سندرتا کی کرنیں (مرکب اضافی) سندرتا ہندی لفظ ہے

سندرتا کی کرنیں خوب صورت مرکب اضافی ہے۔ سندر صفت سے سندرتا اسم مجرد بنایا گیا ہے، اسے اسمِ کیفیت یا اسم تجرید بھی کہتے ہیں۔ کرنوں کی مناسبت سے دیکھیں تو اس میں استعارے کی کیفیت موجود ہے۔ یعنی سندرتا سورج یا چاند کی استعاری کیفیت ہے جس سے کرنیں نکل رہی ہیں۔ احمد فراز کی غزلوں نظموں کا مجموعی صرفی ونحوی تجزیہ کرنے سے ایک بات واضح ہو جاتی ہے کہ احمد فراز کی شاعری میں اسما اور افعال کا استعمال نہایت فنکارانہ انداز میں ملتا ہے۔ اسما اور افعال کہیں کہیں تو اس طرح گھل مل کر مجموعی تصویر پیش کرتے ہیں کہ اشعار میں شستگی، برجستگی اور دلکشی کا عنصر پیدا ہو جاتا ہے۔ فراز کے ہاں فارسی، اردو اور ہندی مرکبات زبان کی چھلنی میں چھن کر جزوِ شعر بنتے ہیں۔ یہی عمل

انھیں ہم عصر شعرا میں منفرد کرتا ہے۔

فاعل، فعل اور مفعول کی تقدیم و تاخیر

اُردو قاعدے کے مطابق فاعل پہلے آتا ہے۔ مفعول اور فعل بالترتیب بعد میں آتے ہیں۔ احمد فراز کی شاعری میں فاعل، فعل، مفعول کی تقدیم و تاخیر کے مختلف انداز ملتے ہیں، انھیں کی مدد سے شعر میں روانی، تسلسل اور جذبے کے اتار چڑھاؤ کا کام لیا گیا ہے۔ فاعل، فعل، مفعول کی تقدیم و تاخیر کی یہ شکلیں ملتی ہیں:

۱۔ فاعل مقدم فعل مؤخر
۲۔ فعل مقدم مفعول مؤخر
۳۔ مفعول مقدم فعل مؤخر
۴۔ فعل مقدم فاعل مؤخر
۵۔ خبر مقدم مبتدا مؤخر

۱۔ فاعل مقدم فعل مؤخر کی مثالیں

۱۔ انسان بزور خاک و خوں میں
انساں کے حقوق رولتا ہے (نایافت، ص ۸۷)

(پہلے مصرع کا) انسان (فاعل)
حقوق رولتا ہے (فعل)

۲۔ فراز تُو نے اُسے مشکلوں میں ڈال دیا
زمانہ صاحب زر اور صرف شاعر تُو (نایافت، ص ۱۲)

تُو (فاعل) ڈال دیا (فعل)

۳۔ وطن میں وضعداری نے نہ چھوڑا
پرائے شہر ہم در در پھرے ہیں (تنہا تنہا، ص ۵۶)

وضعداری (فاعل) نہ چھوڑا (فعل)

۴۔ کوئی موسم قرینے کا نہ آیا
ہواؤں کے سخن نا معتبر ہیں (بے آواز گلی کوچوں میں، ص ۱۹)

موسم (فاعل)

نہ آیا (فعل)

فعل مؤخر فاعل مقدم کی بیشتر مثالیں احمد فراز کی شاعری میں موجود ہیں۔ اردو ترتیب میں فاعل مقدم ہی ہوتا ہے۔ اس حربے سے بات سیدھے انداز میں لسانی اپنے منطقی انجام کو پہنچتی ہے۔ احمد فراز نے جہاں بھی فاعل مقدم کیا ہے، اشعار روانی، سلاست اور برجستگی ایسی خوبیوں سے مزین ہو گئے ہیں۔

۲۔ فعل مقدم مفعول مؤخر

ا۔ گزری مسافتوں پہ بھی ڈالیں ذرا نظر
قربت کی ساعتوں کا مقدر بھی دیکھ لیں (نابینا شہر میں آئینہ، ص ۷۷)

ڈالیں: (فعل)

نظر: (مفعول)

فعل مقدم مفعول مؤخر کی تکنیک احمد فراز نے اکثر ایسے مضامین کے لیے استعمال کی ہے جہاں گزشتہ زمانے سے وابستہ یاد، یا ماضی کے کسی احساس کا اظہار مقصود ہوتا ہے تاہم دیگر مضامین بھی اس حربے میں ضرور ملتے ہیں لیکن کم کم۔

۳۔ مفعول مقدم فعل مؤخر

ا۔ یاروں کی خطاؤں پہ نظر ہم نے نہ رکھی
اور یار کوئی بھول ہماری نہیں بھولے (پس انداز موسم، ص ۴۱)

یاروں کی خطائیں (مفعول)

نظر رکھنا (فعل)

ہم نے (فاعل)

۴۔ فعل مقدم فاعل مؤخر کی مثالیں

ا۔ کیا سکھائیں گے ہمیں جامعِ ازہر کے خطیب
اپنا دل نجدِ محبت کا سند یافتہ ہے (اے عشق جنوں پیشہ، ص ۹۳)

کیا سکھائیں گے؟ (فعل)

جامع ازہر کے خطیب (فاعل)

۲۔ چھیڑ دیتا ہے یہ دل پھر سے پرانی کوئی بات
کوئی دکھ کوئی گلہ کوئی کہانی کوئی بات (اے عشق جنوں، ص ۱۲۶)

چھیڑ دیتا ہے (فعل)

یہ دل (فاعل)

۳۔ فرازؔ ملتے ہیں غم بھی نصیب والوں کو
ہر اک کے ہاتھ کہاں یہ خزانے لگتے ہیں (تنہا تنہا، ص ۵۸)

ملتے ہیں (فعل)

غم (فاعل)

۴۔ نہیں آیا مرا جانِ بہاراں
درختوں پر شگوفے آ گئے کیا (پس انداز موسم، ص ۲۵)

نہیں آیا (فعل)

مرا جانِ بہاراں (فاعل)

فعل کے مقدم کرنے سے کلام میں جوش، سلاست اور روانی کی خوبی پیدا ہوتی ہے۔ احمد فرازؔ نے اپنی شاعری میں اِس حربے یا تکنیک سے اہم کام لیا ہے۔ اُن کی شاعری میں اس عمل کی متعدد مثالیں موجود ہیں۔ فعل مقدم، فاعل مؤخر کی ترتیب احمد فراز کی شاعری میں نسبتاً زیادہ ہے۔

۵۔ خبر مقدم مبتدا مؤخر

عام قاعدے میں مبتدا مقدم اور خبر مؤخر ہوتی ہے۔ احمد فراز نے اِس تکنیک کے ساتھ ساتھ اس کے اُلٹ بھی عمل کیا ہے۔ اِن کی شاعری میں خبر مقدم اور مبتدا مؤخر کی تکنیک خاصی کارگر ثابت ہوئی ہے۔ چند مثالیں:

۱۔ گوارا بھی سہی جو دکھ ترے ہیں
مگر ہم کو کئی غم دوسرے ہیں (تنہا تنہا، ص ۵۶)

گوارا بھی سہی (خبر)

جو دکھ ترے ہیں (مبتدا)

۲۔ یادش بخیر عہدِ گزشتہ کی صحبتیں
اک دور تھا عجب کہ مرے ساتھ تم بھی تھے (تنہا تنہا،ص۵۹)

یادش بخیر (خبر)

عہدِ گزشتہ کی صحبتیں (مبتدا)

خبر مقدم کرنے سے اشعار میں ایک طرح سے جوش پیدا ہو جاتا ہے۔ احمد فراز نے جہاں یہ حربہ استعمال کیا ہے وہاں تعلیل کا تاثر بھی کسی نہ کسی سطح پر شامل کرنے کی کوشش کی ہے۔ جوش کے ساتھ علت یا سبب کا اظہار اگر کھل کر نہ بھی ملے تاہم غیر محسوس انداز میں موجود ضرور ہوتا ہے۔ احمد فراز کی شاعری میں جہاں جہاں مبتدا کو موخر اور خبر کو مقدم کیا گیا ہے وہاں وہاں جذبے میں کسی حد تک شدت کا احساس پیدا ہو گیا ہے۔

جملہ اسمیہ

جملہ اسمیہ میں اسم یا مبتدا اور خبر کا عمل دخل زیادہ ہوتا ہے۔ مبتدا ہمیشہ اسم ہوتا ہے اور خبر بھی اسم ہوتی ہے۔ احمد فراز کی شاعری میں جملہ اسمیہ کی متعدد مثالیں موجود ہیں۔ وہ مبتدا اور خبر میں عموماً نئے نئے مضامین سموتے ہیں۔ جملہ اسمیہ میں اکثر مضامین مزاحمتی اور انقلابی رویوں سے متعلق ہوتے ہیں۔ اُن کے شعری مزاج کا خاصا ہے کہ اسما کا استعمال عموماً مزاحمت کے نقطہ نظر سے کرتے ہیں۔ رومانوی رویوں پر مبنی مضامین نسبتاً جملہ فعلیہ میں زیادہ ہوتے ہیں۔ جملہ اسمیہ زیادہ تر اُن کے مزاحمتی اور ترقی پسندانہ رویوں پر مبنی ہوتا ہے:

سوچ مفلوج ہے حالات کے زندانوں میں — عقل پر تلخ حوادث کے گراں تالے ہیں
ذہن پر بھولے فسانوں کے گھنے جالے ہیں — کوئی آہٹ بھی نہیں دل کے سیہ خانوں میں
(تنہا تنہا،ص۳۴)

پہلے شعر میں سوچ 'مبتدا' اور مفلوج 'خبر' ہے۔ دوسرے شعر میں: 'ذہن پر بھولے فسانوں' مبتدا اور 'گھنے جالے ہیں' 'خبر' ہے۔

تُو روشنی کا پیمبر ہے اور مری تاریخ
بھری پڑی ہے شبِ ظلم کی مثالوں سے (نابینا شہر میں آئینہ، ص ۱۲)

پہلے مصرعے میں مبتدا اور دوسرے میں خبر ہے۔

دو جام اُن کے نام بھی اے پیرِ میکدہ
جن رفتگاں کے ساتھ ہمیشہ شراب پی (غزل بہانہ کروں، ص ۲۰)

پہلا مصرع: مبتدا۔ دوسرا خبر:

وہی جانے پسِ پردہ جو تماشا گر ہے
کب، کہاں، کون سے کردار کو کیا بولنا ہے (اے عشق جنوں پیشہ، ص ۹۵)

پہلے مصرع میں مبتدا اور خبر دونوں موجود ہیں۔ دوسرا مصرع متعلق خبر ہے۔ احمد فراز کی شاعری میں اسما کا زیادہ تعلق عربی اور فارسی سے ہے جبکہ افعال ہماری دھرتی کی معروضیت سے زیادہ قریب ہیں۔

جملہ فعلیہ

جملہ فعلیہ میں مسند فعل اور مسند الیہ اسم ہوتا ہے۔ اس کے اجزا میں فعل، فاعل، مفعول اور متعلق فعل ہیں۔ احمد فراز کی شاعری میں جملہ فعلیہ کی متعدد مثالیں موجود ہیں۔ جملہ فعلیہ میں وہ عموماً رومانوی رویوں سے متعلق مضامین باندھتے ہیں۔ یہ جملہ شعر کی تاثیر میں اضافے کا سبب بنتا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

ہر کڑی رات کے بعد ایسی قیامت گزری
صبح کا ذکر بھی آئے تو لرز جاتے ہیں (نابینا شہر میں آئینہ، ص ۲۱)

ہر کڑی (فاعل) رات کے بعد ایسی (مفعول) قیامت گزری (فعل)۔

صورت تھی کہ ہم جیسے صنم ساز بھی گم تھے
مورت تھی کہ ہم جیسے پجاری نہیں بھولے (پسِ انداز موسم، ص ۲۱)

ہم (فاعل) صورت، مورت (مفعول) گم، بھولے (فعل)

خیال اُن کا بھی آیا کبھی تمہیں جاناں!
جو تم سے دور بہت دور جی رہے تھے الگ (پسِ انداز موسم، ص ۴۱)

خیال ان کا (فاعل)، آیا (فعل) تمہیں (مفعول)

جو طعنہ زن تھا مری پوششِ دریدہ پر
اسی کے دوش پہ رکھی ہوئی قبا تھی مری (غزل بہانہ کروں، ص ۳۵)

پہلے مصرع میں، جو (فاعل)، طعنہ زن (فعل)، پوششِ دریدہ پر (مفعول)
دوسرے مصرع میں، قبا (فاعل)، اُسی کے دوش پر (مفعول)، رکھی ہوئی تھی (فعل)

جملہ وصلیہ

جہاں دو جملوں کو آپس میں جوڑنے کا عمل ہو، وہ "جملہ وصلیہ" کے زمرے میں آتا ہے۔ احمد فراز کے یہاں جملہ وصلیہ اکثر "ہر چند" اور "اگرچہ" کے ذریعے تکمیل پاتا ہے۔ دو ٹکڑوں کے جوڑنے کا عمل فطری محسوس ہوتا ہے۔ لفظ اپنے درست مقام پر اس طرح بٹھایا جاتا ہے کہ سب کچھ آمد محسوس ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ حرفِ وصل کے استعمال میں کہیں بھی تصنع کا شبہ نہیں ہوتا۔ مثالیں دیکھیے:

عجیب رت تھی کہ ہر چند پاس تھا وہ بھی
بہت ملول تھا میں بھی اداس تھا وہ بھی (نایافت، ص ۱۶)

اغیار کے ہر وار کو ہم جھیل گئے تھے
ہر چند کہ چرچا تھا بہت دار و رسن کا (نابینا شہر میں آئینہ، ص ۱۱۲)

اگرچہ جسم کی دیوار گرنے والی ہے
یہ سادہ لوح کہ تعمیر گھر کی دیکھتے ہیں (غزل بہانہ کروں، ص ۵۱)

جملہ تعلیلیہ

جب کلام یا جملے میں معنوی طور پر کسی بات کا سبب بیان کیا جائے تو اُسے جملہ تعلیلیہ کہتے ہیں۔ احمد فراز کے ہاں اس کی مثالیں موجود ہیں:

بے مہریٔ حیات کی شدت کے باوجود
دل مطمئن تھا جب کہ مرے ساتھ تم بھی تھے
میں اور تقابلِ غمِ دوراں کا حوصلہ
کچھ بن گیا سبب کہ مرے ساتھ تم بھی تھے
(تنہا تنہا، ص ۵۹)

پہلی مثال میں دل اس لیے مطمئن تھا کہ میرے ساتھ تم بھی تھے یعنی مطمئن ہونے کا سبب محبوب کا ساتھ ہونا ہے۔

دوسری مثال میں غمِ دوراں کے بھلانے کا سبب محبوب کے ساتھ ہونے کو قرار دیا گیا ہے۔

جملہ شرطیہ

کلام میں کوئی شرط پائی جائے تو اُسے جملہ شرطیہ کہتے ہیں۔ اس کے بعد جملہ جزائیہ آتا ہے جو شرط کی جزا ہوتا ہے۔ احمد فراز کی شاعری میں شرط و جزا کے استعمال سے اہم مضامین پیدا کیے گئے ہیں۔ جملہ شرطیہ کی متعدد مثالیں موجود ہیں۔

اگر کسی سے مراسم بڑھانے لگتے ہیں
ترے فراق کے دکھ یاد آنے لگتے ہیں (تنہا تنہا، ص۵۸)

پہلے مصرعے میں شرط اور دوسرے میں جزا ہے:

گرے نہیں تو زہر ہی لاؤ کہ اس طرح
شاید کوئی نجات کا رستہ دکھائی دے (نایافت، ص۹۰)

اگر یہ زخم نہ بھرتا تو دل نہیں دکھتا
اگر یہ درد نہ تھمتا تو چین آ جاتا (اے عشق جنوں پیشہ، ص۵۶)

شرط و جزا کے استعمال میں احمد فراز کا لہجہ نکھرا نکھرا اور سنبھلا سنبھلا ہے۔ وہ مصرعے کی بندش میں تاثیر کا پہلو اس طرح سموتا ہے کہ کہیں بھی شعوری کوشش کا احساس نہیں ہوتا۔ شرط کے ساتھ جزائیہ جملہ فطری انداز میں وارد ہوتا ہے۔ شرط و جزا کا مجموعی تاثر اس قدر واضح ملتا ہے کہ کہیں بھی بات میں ابہام یا تصنع کا شائبہ تک نہیں ہوتا۔

جملہ ندائیہ

ندا کے معنی ہیں آواز، صدا یا پکار، جملہ ندائیہ وہ جملہ ہے جس میں کسی کو پکارا جائے یا آواز دی جائے۔ احمد فراز نے جملہ ندائیہ کے عمدہ نمونے پیش کیے ہیں، اُن کے یہاں ندائیہ کی عموماً تین صورتیں بکثرت ملتی ہیں:

۱۔ حرفِ ندا ''اے'' کے ساتھ مختلف مرکبات و تراکیب کا استعمال
۲۔ حرفِ ندا ''اے'' کے ساتھ کسی واحد لفظ کا استعمال
۳۔ حرفِ ندا ''الف'' کا استعمال

(i) حرف ندا ''اے'' کے ساتھ مرکبات وتراکیب کا استعمال مثلاً اے سیہ فام حسینہ! اے مرے پاگل شاعر! اے مری ارضِ وطن! اے جانِ سخن! اے شہرِ درد! اے ہاتفِ اسرار! اے شام کے آخری پرندے! اے دل زدگاں! اے خانماں خراب! اے کشتۂ غم! اے نگارِ شہر! اے برگِ ناگہاں! اے مفتیِ بدکیش! وغیرہ۔

(ii) حرف ندا ''اے'' کے ساتھ کسی واحد لفظ کا استعمال مثلاً اے خدا، اے دل، اے جاں، اے شہر وغیرہ۔

(iii) حرف ندا 'الف' کی صورت میں داورا!، ساقیا! ناصحا! دروشیا وغیرہ۔

اِن تین صورتوں کے علاوہ بھی کچھ مثالیں مثلاً یارب! یا خدا! وغیرہ مل جاتی ہیں۔ احمد فراز زبان وبیان کے اسرار ورموز سے بخوبی واقف ہیں۔ جب وہ حرف ندا کا استعمال کرتے ہیں تو شعر میں اک سرور کی سی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ ندائیہ میں تخاطب اور مکالمے کا انداز ہوتا ہے۔ جہاں احمد فراز تخاطب اور مکالمے سے کام لیتے ہیں وہاں فعلیت کا عنصر ضرور پایا جاتا ہے۔ چونکہ تخاطب اور مکالماتی صورتِ حال میں فعلیت لازمی ہوتی ہے البتہ جہاں فعلیت ہو وہاں تخاطب یا مکالماتی انداز ضروری نہیں۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:

''تخاطب اور مکالمے کے لیے فعلیت شرط ہے، فعلیت کے لیے تخاطت یا مکالمہ شرط نہیں۔''[۲]

اے سیہ فام حسینہ ترا عریاں پیکر
کتنی پتھرائی ہوئی آنکھوں میں غلطیدہ ہے (تنہا تنہا، ص۴۶)

ہیں بھی جو تنگ خو تو زمانے کے لیے ہیں
اے جاں! کبھی ہم نے ترا فرماں نہیں پھیرا (پس انداز موسم، ص۳۴)

اپنوں نے تج دیا ہے تو غیروں میں جا کے بیٹھ
اے خانماں خراب! نہ تنہا شراب پی (غزل بہانہ کروں، ص۱۹)

لگتا ہے کہ میلہ سا لگا ہے سرِ مقتل
اے دل زدگاں بازوئے قاتل کو دعا دو (بے آوازگلی کوچوں میں، ص۳۶)

عمر بھر کون نبھاتا ہے تعلق اتنا
اے مری جان کے دشمن تجھے اللہ رکھے (خواب گل پریشاں ہے، ص ۶۱)

ساقیا! تو نے تو میخانے کا یہ حال کیا
بادہ کش محتسب شہر کے گن گاتے ہیں (نابینا شہر میں آئینہ، ص ۲۰)

جو کچھ تھا دیا ہم نے
اور دل سے کہا ہم نے
رکنا نہیں درویشا! (اے عشق جنوں پیشہ، ص ۴۸)

جملہ تمنائی

جس میں کوئی تمنا یا خواہش بیان کی جائے، اُسے جملہ تمنائی کہتے ہیں۔ احمد فراز کی شاعری میں جملہ تمنائی کی مثالیں موجود ہیں۔ احمد فراز حرف تمنا کا استعمال اپنے خاص نظریاتی پس منظر میں کرتے ہیں۔ خواہش یا تمنا کا اظہار اس انداز میں کرتے ہیں کہ بات میں لطف پیدا ہو جاتا ہے۔ اُن کے یہاں حرف تمنا کا استعمال جہاں کہیں بھی ہوا ہے، پوری معنویت سے رچا بسا ہے۔ کہیں کم مائیگی اور معنوی تشنگی کا اظہار نہیں ہوتا۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

اک عمر سے جیسے نہ جنوں ہے نہ سکوں ہے
یارب! کوئی گردش مرے حالات میں آئے (اے عشق جنوں پیشہ، ص ۹۷)

اب دل کی تمنا ہے تو اے کاش یہی ہو
آنسو کی جگہ آنکھ سے حسرت نکل آئے (جاناں جاناں، ص ۳۱)

اِن مثالوں کو بغور دیکھیں تو احمد فراز کے شعری نظریے کی چند جھلکیاں سامنے آتی ہیں۔ پہلے شعر میں وطن سے محبت کا اظہار ہے یعنی وطن کی سلامتی کی تمنا ہے۔ دوسرے شعر میں انسانی نفسیات کی عکاسی ملتی ہے۔ الغرض احمد فراز نے جملہ تمنائی سے اپنے شعری نظریے کی تشہیر کے لیے خوب کام لیا ہے۔

جملہ استفہامیہ

وہ جملہ یا کلام جس میں کسی چیز کے بارے سوال کیا جائے، جملہ استفہامیہ کہلاتا ہے۔

احمد فراز کے یہاں استفہام نہایت سخن گسترانہ اور معنی خیز ہونے کے ساتھ ساتھ ان کا پسندیدہ انداز بھی ہے۔ وہ زندگی سے متعلق اہم امور پر سوال اُٹھاتے ہیں۔ اُن کے استفہام میں کہیں ابہام موجود نہیں۔ جس موضوع پر سوال اٹھاتے ہیں، وہ واضح اور غیر مبہم ہوتا ہے جس کے جواب کی تلاش میں قاری زندگی کے متعلقات اور انسانی رویوں سے شناسائی حاصل کرتا ہے۔ کہیں کہیں استفہام میں فلسفیانہ موشگافیاں بھی ملتی ہیں۔ اکثر سوالات زندگی کے عام معاملات اور معمولات سے متعلق ہوتے ہیں۔ خاص طور پر اُن معاملات سے استفہامیہ جملے کا زیادہ تعلق ہوتا ہے جو رومانوی جذبات واحساسات سے متعلق ہوتے ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ فرمائیں:

ہوئی ہے شام تو آنکھوں میں بس گیا پھر تُو
کہاں گیا ہے مرے شہر کے مسافر تُو (نایافت، ص۱۱)

میں کس کا بخت تھا مری تقدیر کون تھا
تو خواب تھا تو خواب کی تعبیر کون تھا (نابینا شہر میں آئینہ، ص۳۱)

کوئی بھی کوئے محبت سے پھر نہیں گزرا
تو شہرِ عشق میں کیا آخری صدا تھی مری؟ (غزل بہانہ کروں، ص۳۶)

میری تنہائی میں مجھ سے گفتگو کرتا ہے کون
تو نہیں ہوتا تو میری جستجو کرتا ہے کون (اے عشق جنوں پیشہ، ص۲۹)

استفہام انکاری

اگر الفاظ استفہامیہ ہوں اور معنوں میں انکار پوشیدہ ہو تو استفہامِ انکاری کہلاتا ہے۔ استفہام کا انداز احمد فراز کی طبیعت سے زیادہ مماثلت رکھتا ہے۔ اُن کی شاعری میں استفہامیہ انداز بڑے باریک نقطوں کی طرف اشارے کرتا ہے۔

استفہام انکاری کے ذریعے احمد فراز نے اشعار میں بڑے عمدہ قرینے برتے ہیں۔ اُن کی اکثر کتابوں میں اِس کی مثالیں مل جاتی ہیں، چند مثالیں پیشِ خدمت ہیں:

کہاں کا اب غمِ دنیا کہاں کا اب غمِ جاں
وہ دن بھی تھے کہ ہمیں یہ بھی راس تھا وہ بھی (نایافت، ص۱۹)

میں چپ رہا تو سارا جہاں تھا مری طرف
حق بات کی تو کوئی کہاں تھا مری طرف (نابینا شہر میں آئینہ، ص۵۵)

کون سچ کہتا ہے سچ سنتا ہے کون
میں بھی جھوٹا تو بھی جھوٹا اور کیا (اے عشقِ جنوں پیشہ، ص۶۴)

کہا تھا کس نے کہ عہدِ وفا کرو اس سے
جو یوں کیا ہے تو پھر کیوں گلہ کرو اس سے (جاناں جاناں، ص۳۶)

احمد فراز نے ایسے سوال اٹھائے ہیں جن میں انکار موجود ہے۔ استفہام انکاری کے استعمال میں اُن کا لہجہ دبنگ ہو جاتا ہے اور شکوہ کی کیفیت قاری کو اپنی طرف متوجہ کر لیتی ہے۔ اُن کے استفہام میں انکار کے ساتھ استدلال کا انداز بھی جا بہ جا مل جاتا ہے۔ یہ اُن کی انفرادیت ہے۔ استفہام انکاری کا لطف ہی استدلال میں ہے۔ دلیل کے بغیر استفہام میں انکار کا استعمال صحیح طور نہیں جچتا۔ احمد فراز نے استفہام انکاری کا استعمال اس طور کیا ہے کہ اکثر اشعار میں انکار، دلیل اور شکوہ شکایت ایک مثلث بناتے نظر آتے ہیں یعنی انکار کے ساتھ دلیل اور شکوہ گھل مل جاتے ہیں۔ بظاہر استفہام غالب نظر آتا ہے۔ اگر تھوڑا سا غور کیا جائے تو استفہام کے پیچھے انکار، دلیل اور شکوہ شکایت کی مثلث نظر آتی ہے۔ اسی مثلث میں اُن کی فنکارانہ انفرادیت روزنِ استفہام سے باہر جھانکتی محسوس ہوتی ہے جس میں غمِ جاناں اور غمِ دوراں کے مختلف مناظر بخوبی دیکھے جا سکتے ہیں لہٰذا استفہام انکاری احمد فراز کی پسندیدہ تکنیک ہے۔

استفہامِ تقریری

اگر الفاظ استفہامیہ ہوں اور معنوں میں اقرار پوشیدہ ہو، استفہامِ اقراری ہوتا ہے۔ احمد فراز کی شاعری میں استفہامِ تقریری کی مثالیں بھی موجود ہیں۔ استفہامِ تقریری میں ان کا استفہامیہ انداز بڑا معنی خیز ہوتا ہے۔ اُن کا استفہام جس قدر توانا ہوتا ہے اس میں موجود اقرار بھی اسی قدر پر زور ہوتا ہے نتیجے کے طور پر شعر میں جوش اور ولولے کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ احمد فراز کے شعری نظریے کے دو بنیادی پہلو ہیں:

۱۔ گردشِ دوراں کی شکایت اور مزاحمت۔

۲۔ محبوب اور یادِ محبوب سے وابستہ تلخ و شیریں تجربات و مشاہدات۔ استفہام تقریری کے استعمال میں بھی وہ اپنے شعری نظریے کی پاسداری کرتے نظر آتے ہیں۔ دونوں کی الگ الگ مثالیں ملاحظہ ہوں:

یہ جو مقتل سے بچا لائے سروں کو اپنے
ان میں اک شخص بھی کیا میرے گھرانے کا نہ تھا (اے عشق جنوں، ص ۵۸)

کب رگ و پے میں نہ تھا درد کا قاتل نشتر
آج پیوست رگِ جاں ہے بیادِ جاناں (بے آواز گلی کوچوں میں، ص ۳۹)

پہلی مثال میں اسمِ ظرفِ مکاں ''مقتل'' کی مناسبت سے ''سروں'' کی بات احمد فراز کے نظریاتی اور فکری نقطۂ نظر کی غماز ہے جس میں استفہام تقریری کے ساتھ ان کا مزاحمتی رویہ کھل کر سامنے آیا ہے۔ دوسری مثال میں بھی اسمِ فاعل ''قاتل'' کے ساتھ نشتر کا لفظ استعمال ہوا ہے لیکن استفہام تقریری کے ذریعے ''رگِ جاں'' کی مدد سے مضمون ''بیادِ جاناں'' سے تراشا گیا ہے۔ اس بات کو مرکب تملیکی یعنی رگِ جاں سے مزید نکھارا گیا ہے۔ لب ولہجہ سخت سہی لیکن محبوب کے حوالے سے جو نفسِ مضمون تراشا گیا ہے۔ اس میں ''یاد'' کی سختی اور شدت کا احساس واضح ہے۔ استفہام تقریری کے استعمال میں یہی صورت حال اکثر مقامات پر ملتی ہے۔

معہود ذہنی

اسمِ معہود کی دو قسمیں ہیں:

۱۔ معہود خارجی ۲۔ معہود ذہنی

معہود خارجی: یہ کسی خاص وجہ سے کسی اسمِ معرفہ کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

معہود ذہنی: معہود ذہنی وہ ہوتا ہے جو کہنے والے کے ذہن میں ہو، سننے والے کو معلوم ہو یا نہ ہو، اس بات سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہوتا۔

احمد فراز کی شاعری میں معہود ذہنی کی متعدد مثالیں موجود ہیں۔ تمام کے درج کرنے کا مقام نہیں، چند ملاحظہ فرمائیں:

کسی کے شہر میں کی گفتگو ہواؤں سے
یہ سوچ کر کہ کہیں آس پاس تھا وہ بھی (نایافت، ص ۱۶)

اُس نے لکھا ہے ایک نہ اک دن یہ مکتوب چھپیں گے
اس لیے نیت جیسی بھی ہو حرف خراب نہ لکھنا (نابیناشہر میں آئینہ،ص۱۴۳)

جب بھی چاہا کہ گنگناؤں اُسے
شاعری پیش پا فتادہ ہے (پس اندازموسم،ص۲۶)

سنا ہے ربط ہے اس کو خراب حالوں سے
سو اپنے آپ کو برباد کر کے دیکھتے ہیں (خواب گل پریشاں ہے،ص۱۷)

احمد فراز نے معہود ذہنی سے اہم کام لیا ہے۔دل ودماغ سے جنم لینے والے احساسات کا اظہار معہود ذہنی کے تحت بڑی عمدگی سے ہوا ہے۔احمد فراز کے یہاں معہود ذہنی عموماً کسی، اُس، اُسی، اُسے، کون، وہ، کی صورت میں ملتا ہے۔اُن کے یہاں معہود ذہنی کے پس منظر میں عموماً حسن وعشق اور عشق ومحبت کے جذبات واحساسات کا اظہار ملتا ہے۔تاہم خال خال دوسرے رویے بھی موجود ہیں جو اُن کے مخصوص مزاحمتی نقطہ نظر کے حامل ہیں۔احمد فراز معہود ذہنی کے استعمال میں لفظ ومعنی کے ارتباط کا خاص دھیان رکھتے ہیں۔کسی سطح پر بھی لفظ ومعانی کا تعلق منقطع نہیں ہوتا۔یہی خوبی اس تکنیک کی کامیابی میں معاون ثابت ہوئی ہے۔معہود ذہنی چونکہ متکلم کے ذہن میں ہوتا ہے اس لیے اس کے پس پردہ متکلم کی ذہنی، نفسیاتی، علمی، نظریاتی، سیاسی اور جذباتی وابستگیاں ہوتی ہیں۔معہود ذہنی دراصل خفیہ اور پس پردہ وابستگیوں کی طرف اشارہ ہوتا ہے۔احمد فراز کی شاعری میں یہ وابستگیاں اُن کے مخصوص نظریات سے علاقہ رکھتی ہیں البتہ اس ضمن میں احمد فراز کی شاعری میں رومانوی پہلو غالب رہتا ہے۔

مفعول معہٗ

یہ مفعول بہ کا تابع ہوتا ہے اور ساتھ کے معنوں میں آتا ہے۔احمد فراز کی شاعری میں مفعول معہ کا استعمال بڑی عمدگی سے ہوا ہے۔اس تکنیک کے ذریعے اُن کی شاعری میں توضیحی انداز پیدا ہوا ہے جس کے نتیجے میں جذبہ واحساس کے اظہار میں ندرت کا پہلو در آتا ہے:

پھرا ہوں کوچہ بہ کوچہ متاعِ درد لیے
اگرچہ خلق مری سادگی پہ ہنستی تھی (نایافت،ص۱۴۳)

خدامِ بہر گام لیے جامِ ستادہ
لب بستہ کنیزانِ سمن بر مرے آگے (غزل بہانہ کروں، ص۸۹)

بضد ہے تیشۂ خونیں لیے ہوئے کوئی شخص
کہ گورکن کو بھی اب کوہکن کہا جائے (بے آواز گلی کوچوں میں، ص۹۶)

حذف

حذف کے معنی دور کرنا یا نکالنا کے ہیں۔ اصطلاحی معنوں میں عبارت سے کسی لفظ یا حرف کو ہٹا دینا یا گرا دینا کے ہیں۔ احمد فراز کی شاعری میں حذف کی مختلف صورتیں ملتی ہیں۔ جہاں کچھ حذف کیا جاتا ہے، وہ فطری سا لگتا ہے۔ وہ اس قرینے سے لفظوں کو حذف کرتے ہیں کہ اُن کی کمی محسوس نہیں ہوتی۔ اگر غور کیا جائے تو بڑے غیر محسوس انداز میں تھوڑی کمی کا احساس ہوتا ہے لیکن وہ کمی عبارت کی عین ضرورت ہوتی ہے۔ اس لیے حذف کا عمل بھی لطف سے خالی نہیں رہتا۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

سمائے پھر نہ دنیا کی نظر میں
نہ جانے کس بلندی سے گرے ہیں (تنہا تنہا، ص۵۶)

اس شعر میں مبتدا محذوف ہے:

دلِ تباہ تجھے اور کیا تسلی دیں
ترے نصیب ترے چارہ گر نہ تھے ایسے (نابینا شہر میں آئینہ، ص۱۸)

پہلے مصرعے میں حرفِ ندا ''اے'' محذوف ہے۔

تو یہیں ہار گیا ہے مرے بزدل دشمن
مجھ سے تنہا کے مقابل ترا لشکر نکلا (پس انداز موسم، ص۱۲)

مصرعِ اولیٰ میں حرفِ ندا محذوف ہے۔

دو گھونٹ کیا پیے کہ بدن میں لگی ہے آگ
ساقی شراب ہے کہ سبو میں بھری ہے آگ (غزل بہانہ کروں، ص۷۶)

مصرعِ ثانی میں حرفِ ندا محذوف ہے۔

اسمِ مشتق

وہ اسم ہے جو خود تو مصدر وغیرہ سے بنے لیکن اس سے پھر کوئی لفظ نہ بنے۔ اس کی پانچ قسمیں ہیں جن میں چار کا ذکر کیا جاتا ہے جو احمد فراز کی شاعری میں بدرجہ اتم موجود ہیں۔ (۱) اسم فاعل (۲) اسمِ مفعول (۳) اسمِ حالیہ (۴) اسم حاصل مصدر

اسمِ فاعل کی مثالیں

وہ اسم مشتق جو کسی فاعل کو ظاہر کرے، اسم فاعل کی دو قسمیں ہیں: قیاسی اور سماعی۔ قیاسی وہ اسم فاعل ہوتا ہے جو قاعدے کے مطابق مصدر سے بنتا ہے۔ سماعی وہ اسم فاعل ہوتا ہے جس کے بنانے کا کوئی طریقہ تو نہیں ہوتا البتہ اہلِ زبان مختلف علامتوں کی مدد سے بناتے ہیں۔ مثلاً دھوبی، موچی، حلوائی، رکھوالا وغیرہ۔

فارسی کے اسم فاعل بھی اُردو میں مستعمل ہیں مثلاً راہ بر، سرمایہ دار، کتب فروش، دانش ور وغیرہ۔

عربی کے اسم فاعل بھی اُردو میں استعمال ہوتے ہیں۔

فاعل کے وزن پر آنے والے جیسے قاتل، حاکم، ظالم، عامل وغیرہ۔

مفاعل کے وزن، مجرم، ملزم وغیرہ

احمد فراز کی شاعری میں اسمِ فاعل کی کم و بیش تمام صورتیں مل جاتی ہیں جن میں اُردو، فارسی، عربی وغیرہ سے اخذ کیے گئے ہیں۔ احمد فراز کی شاعری میں عربی اسم فاعل، حاکم، قاتل، ظالم، غافل مجرم وغیرہ ملتے ہیں جس میں سے اسمِ فاعل قاتل کا استعمال نسبتاً زیادہ ملتا ہے۔

عربی کے علاوہ فارسی اور اُردو کے اسمِ فاعل بھی بکثرت ملتے ہیں۔ مثلاً دل آزار، غم خوار، خیمہ زن، زمانہ شناس، آئینہ گر، ستم شعار، خورشید خرام، کشیدہ سر، ڈوبنے والا، جانے والا وغیرہ۔ احمد فراز کی شاعری میں اسمِ فاعل کا استعمال پورے قرینے سے ملتا ہے جو معنوی تاثر میں اضافے کا سبب ہے۔

عربی قاعدے کے مطابق:

جب تجھ سے ذرا غافل ٹھہرے ہر یاد نے دل پر دستک دی
جب لب پہ تمہارا نام نہ تھا ہر دکھ نے پکارا اس دن تھا

(بے آواز گلی کوچوں میں، ص ۹۱)

دلا ملال نہ رکھ اس سے تُو کہ وہ ظالم
ندیم سارے جہاں کا سہی ترا بھی ہے (پسِ اندازِ موسم، ص ۲۹)

لباسِ غم میں تو وہ اور بن گیا قاتل
سجی ہے کیسی کسی، پر قبا اداسی کی (غزل بہانہ کروں، ص ۲۳)

احمد فراز کی شاعری میں اسمِ فاعل قاتل بطورِ خاص اُن کے شعری نظریہ کا نشان گر ہے۔ اُن کے شعری نظریہ کے دو بنیادی پہلو مزاحمت اور رومان ہیں۔ ہر دو پہلوؤں کے بیان میں مختلف مقامات پر اسمِ فاعل کا استعمال سلیقے سے ملتا ہے۔

فارسی اُردو مثالیں

یہ عہد سنگ زنی ہے سوچپ ہیں آئنہ گر
کہ لب کشا ہوں تو سمجھو دکان جاتی ہے (اے عشق جنوں پیشہ، ص ۱۴۳)

میں تو ذرہ تھا مگر اے مرے خورشید خرام
تُو مجھے روند گیا ہے تو ستارا ہوا میں (اے عشق جنوں پیشہ، ص ۱۵۰)

ڈوبنے والا تھا اور ساحل پہ چہروں کا ہجوم
پل کی مہلت تھی میں کس کو آنکھ بھر کر دیکھتا (جاناں جاناں، ص ۵۰)

دیگر اردو، فارسی اسم فاعل جو احمد فراز کی شاعری میں اکثر مل جاتے ہیں: وعدہ فراموش، غم شعار، غم خوار، عربدہ خو، پندگر، غم گسار وغیرہ ہیں۔

اسمِ مفعول

اسمِ مفعول وہ اسم مشتق ہے جو کسی کا مفعول ہونا ظاہر کرے۔ احمد فراز کی شاعری میں اردو، عربی اور فارسی کے اصولوں کے مطابق اسمِ مفعول کا استعمال ہوا ہے۔ ان میں فارسی اور عربی اسم مفعول کی مثالیں زیادہ ملتی ہیں جیسے زخم خوردہ، وحشت زدہ، دل فریب زدہ، دریدہ دل، خوں چکیدہ، زباں بریدہ، پابُریدہ، سر بریدہ، اعزاز رسیدہ محترم وغیرہ۔

کچھ اعزاز رسیدہ ہم سے کہتے ہیں
اپنی بیاض میں نام ہمارے مت لکھو (بے آواز گلی کوچوں میں، ص ۱۸)

زندگی کے خواب فصلِ رائیگاں
تو دریدہ دل میں آشفتہ بیاں
زندگی کے خواب فصلِ رائیگاں (نایافت، ص ۵۱)

ایسے الزام کہ خود اپنے تراشے ہوے بت
جذبۂ کاوشِ خالق کو نگوسار کریں (نایافت، ص ۲۷)

یہاں "تراشے ہوے" اسم مفعول ہے۔

دل کس کے لیے کراہتا ہے
وہ نار تو اب بیاہتا ہے (نابینا شہر میں آئینہ، ص ۱۲۷)

یہاں "بیاہتا" اسم مفعول سماعی ہے۔ احمد فراز کی شاعری میں زیادہ تر اسم مفعول فارسی سے لیے گئے ہیں۔ عربی اور اُردو کی باری بعد میں آتی ہے۔ یہ عمل ان کی فارسی زبان سے گہری دلچسپی کا نتیجہ ہے۔

اسمِ حالیہ / حال ذوالحال

وہ اسمِ مشتق جو کسی فاعل یا مفعول کی حالت بیان کرے، اُسے اسمِ حالیہ یا حال ذوالحال کہا جاتا ہے۔ احمد فراز کی شاعری میں اسمِ حالیہ عموماً منظر نگاری میں کام آتا ہے۔

اک سوگوار شامِ خزاں بھی سہی مگر
بکھرے ہوئے گلاب ابھی راستوں میں ہیں (نابینا شہر میں آئینہ، ص ۷۶)

ردائے زخم ہر گل پیرہن پہنے ہوئے ہے
جسے دیکھو وہی چپ کا کفن پہنے ہوئے ہے (پس انداز موسم، ص ۳۶)

تیرے پاؤں
پھیلے ہوئے صحراؤں کے سفر سے
چھالوں سے بٹ جاتے ہوں گے (بے آواز گلی کوچوں میں، ص ۲۸)

اِن کے علاوہ پھیلی ہوئی رات، سرگشتہ سے پھرتے ہیں، مہکتے ہوئے گیسو والی، کھوئی ہوئی ہستی کے نشاں، بکھرے ہوئے پندار وغیرہ کی صورت میں، اسم حالیہ کے عمدہ نمونے ہیں۔

احمد فراز نے اسمِ حالیہ کا استعمال فنکارانہ انداز میں کیا ہے۔ اگر اسمِ حالیہ کے استعمال میں

تھوڑی سی کمی رہ جائے تو بات مضحکہ خیز ہونے کا خدشہ ہوتا ہے جس سے شعر میں لطف پیدا ہونے کے بجائے الٹا نقص پیدا ہو جاتا ہے۔ اسمِ حالیہ کے استعمال کا حسن اِس بات میں ہے کہ کہیں محسوس نہ ہو کہ یہ استعمال تصنع کے طور پر ہوا ہے۔ اس استعمال میں جتنا فطری انداز موجود ہوگا، اتنا بات میں زیادہ زور اور حسن پیدا ہوگا۔ احمد فراز کی یہ خوبی ہے کہ انھوں نے اسمِ حالیہ کو فطری اور غیر محسوس انداز میں برتا ہے۔ کہیں بھی حال ذوالحال کا تعلق ٹوٹتا نظر نہیں آتا۔ حال ذوالحال یک جان اور باہم مربوط نظر آتے ہیں۔ اُن کے مابین ربط فطری ہوتا ہے نہ کہ مصنوعی، یہی فطری ربط ہے جو شعر میں دوہرا حسن پیدا کر دیتا ہے۔

اسمِ حاصل مصدر

یہ وہ اسمِ مشتق ہوتا ہے جو مصدر تو نہیں ہوتا لیکن معنی اور اثر مصدر کا ظاہر کرتا ہے، حاصل مصدر بنانے کے مختلف طریقے ہیں۔ احمد فراز کی شاعری میں اسمِ حاصل مصدر کی متعدد مثالیں موجود ہیں:

کشیدہ سر سے توقع عبث جھکاؤ کی تھی　　　بگڑ گیا ہوں کہ صورت یہی بناؤ کی تھی
مگر یہ دردِ طلب بھی سراب ہی نکلا　　　وفا کی لہر بھی جذبات کے بہاؤ کی تھی

(جاناں جاناں، ص ۱۴۴)

پہلی مثال میں جھکانا کے آخر سے "نا" ہٹا کر "ؤ" لگا دینے سے "جھکاؤ" حاصل مصدر بنا ہے۔ دوسرے مصرعے میں بنانا مصدر کا "نا" ہٹا کر "ؤ" لگا دینے سے "بناؤ" حاصل مصدر بنا ہے۔ دوسری مثال میں مصدر بہانا کا "نا" ہٹا کر "ؤ" لگا دینے سے "بہاؤ" حاصل مصدر بنا ہے۔

مسکراہٹ کے شگوفے خندۂ دل کے گلاب

(نایافت، ص ۸۴)

یہاں مسکرانا کا "نا" ہٹا کر "ہٹ" لگا دینے سے "مسکراہٹ" حاصل مصدر بنا ہے۔

نامرادی کی تھکن سے جسم پتھر ہو گیا

(نایافت، ص ۸۳)

یہاں مصدر "تھکنا" کے آخر سے الف ہٹا کر جو باقی رہ گیا ہے یعنی "تھکن" وہ حاصل مصدر ہے۔

یہ میرا چلن نہ تھا کہ رہتا

(پس اندازِ موسم، ص ۱۰۰)

کبک دری کی چال میں تیرا خرام رکھ دیا
(خواب گل پریشاں، ص ۳۰)

یہاں چلن اور چال حاصل مصدر ہیں۔

احمد فراز کی شاعری میں اُردو عربی فارسی تینوں زبانوں سے استفادہ کیا گیا ہے۔ تینوں زبانوں کے اسم حاصل مصدر موجود ہیں۔

فعل امر

ایسا فعل جس میں کسی کام کے کرنے کا حکم، طلب یا درخواست ہو، فعل امر کہلاتا ہے۔ احمد فراز کی شاعری میں فعل امر کا استعمال بھی عمدگی سے ملتا ہے۔

دیکھ اپنے دل فگاروں کو کبھی
سر میں سودا بیڑیاں پاؤں کے بیچ (اے عشق جنوں پیشہ، ص ۱۰۴)

اٹھاؤ آنکھیں کہ بیچ امر ہے
قلم کا وجدان معتبر ہے (بے آواز گلی کوچوں میں، ص ۵۱)

سبھی کے ہاتھ دلوں پر نگاہ تجھ پر ہے
قدح بدست ہے ساقی قدم سنبھال کے رکھ (خواب گل پریشاں ہے، ص ۱۱۴)

اِن اشعار میں "دیکھ!"، "اٹھاؤ"، "قدم سنبھال کے رکھ" فعل امر ہے۔ فعل امر کے استعمال سے اشعار کا لطف دوگنا ہو گیا ہے۔ کسی شاعر یا فن کار کی یہ بڑی خوبی ہوتی ہے کہ وہ جو تکنیک استعمال کرے اس فن کاری سے کرے کہ سب کچھ فطری اور غیر محسوس سا لگے۔ تکنیک کا استعمال آمد کا حصہ ہو، آورد نہ لگے۔ احمد فراز کے ہاں یہ خوبی موجود ہے۔ اِن مثالوں کو اگر غور سے دیکھا جائے تو فعل امر کے استعمال کے ساتھ جواز بھی پیش کیا گیا۔ جواز پیش کرنے کا قرینہ بات میں لطف پیدا کر رہا ہے۔ اپنے دل فگاروں کو اس لیے دیکھ کہ ان کے سر میں سودا اور پاؤں میں بیڑیاں ہیں۔ آنکھیں اس لیے اٹھا کہ بیچ امر ہے، قدم اس لیے سنبھال کے رکھ کہ سبھی کی نظر تم پر ہے۔

فعل نہی

ایسا فعل جس میں کسی کام سے روکنے کا حکم، طلب یا درخواست ہو۔ احمد فراز کی شاعری

میں فعل نہی کی امثلہ بھی موجود ہیں۔ عام طور پر فعل نہی میں پند ونصائح کے مضامین ہوتے ہیں۔ احمد فراز کی شاعری میں بات خشک نہیں ہونے پاتی بلکہ ایسے سخن گسترانہ انداز میں ہوتی ہے کہ پڑھنے سننے والا حظ اٹھاتا ہے:

طعنۂ نشہ نہ دو سب کو کہ کچھ سوختہ جاں
شدتِ تشنہ لبی سے بھی بہک جاتے ہیں (نابینا شہر میں آئینہ، ص ۲۱)

دوستو! غم نہ کرو میرا کہ جس مقتل سے
تم گزر آئے ہو اک یار تو کم ہونا تھا (اے عشق جنوں پیشہ، ص ۱۱۸)

اور اس نے
مرے ساغر میں
مئے سرخ انڈیلی......تو کہا
مت سوچو! (جاناں جاناں، ص ۲۶)

ان اشعار میں "نہ دو"، "نہ کرو"، اور "مت سوچو" فعل نہی ہیں۔ ان افعال میں روکنے کا عمل تو موجود ہے لیکن روکنے کے عمل میں درشتی اور تلخی کا جو پہلو در آتا ہے، اس سے اجتناب برتا گیا ہے۔ فعل نہی کے ساتھ استدلالی انداز اشعار کی قدر و قیمت میں اضافے کا باعث ہے۔

فعل نفی

کسی کام کے نہ ہونے کی خبر دینا فعل نفی کے زمرے میں آتا ہے۔ احمد فراز نے اپنی شاعری میں فعل نفی کا بھی خوب استعمال کیا ہے۔ جہاں جہاں بھی فعل نفی کا استعمال کیا، نہایت سلیقے اور سلجھے انداز میں کیا ہے۔ فعل نفی کے استعمال سے کسی طرح بھی معنوی تاثر مجروح نہیں ہوا اور نہ ہی کوئی بات بوجھل ہوئی ہے۔ شعر میں فعل نفی کا برجستہ استعمال لفظی کے ساتھ معنوی خوبیوں کا بھی نشان گر ہے۔ مثالیں دیکھیے:

میری افسردگی سے پریشاں نہ ہو — تو مری تلخیوں کا سبب تو نہیں
تجھ کو میری مسرت مقدم سہی — تیرا غم مجھ کو وجہِ طرب تو نہیں
(تنہا تنہا، ص ۵۲)

کوئی نہیں جو خبر لائے قعرِ دریا کی
یہ تاجرِ کفِ سیلاب وہ حباب فروش (اے عشق جنوں پیشہ، ص ۱۷۳)

اسم بامعنی فعل

وہ اسم ہوتا ہے جس کی ساخت تو اسم والی ہو، معنی فعل کا پایا جائے:

جو دنیا کے ہوئے وہ سخت روئے

خوشا وہ لوگ جو اب تک ترے ہیں (تنہا تنہا، ص ۵۷)

دوسرے مصرعے میں ''خوشا'' اسم بامعنی فعل کی صورت آیا ہے یعنی وہ لوگ بہت اچھے ہیں، خوش نصیب ہیں جواب تک تیری محبت میں ہیں۔ احمد فراز کی شاعری میں اسم بامعنی فعل کی صورتیں بھی کم و بیش موجود ہیں۔

فعل امر اور نہی کا یکجا استعمال

احمد فراز کی شاعری میں ایسی مثالیں موجود ہیں جن میں فعل امر اور فعل نہی اکٹھے استعمال کیے گئے ہیں، کہیں الگ الگ مصرعوں میں تو کہیں ایک ہی مصرعے میں دونوں صورتیں مل جاتی ہیں۔

خیر تم شوق سے دیکھو مرا سب رخت سفر

میں تو پاگل ہوں مری بات پہ مت کان دھرو (نابینا شہر میں آئینہ، ص ۴۵)

پہلے مصرعے میں فعل امر دوسرے میں فعل نہی:

امکاں میں ہے تو بند و سلاسل پہن کے چل

یہ حوصلہ نہیں ہے تو زنداں کے در نہ کھول (جاناں جاناں، ص ۸۶)

پہلے مصرعے میں فعل امر دوسرے میں فعل نہی ہے۔

مت پوچھ کہ ہم کون ہیں یہ دیکھ کہ اے دوست

آئے ہیں تو کس طرح کے حالات میں آئے (اے عشق جنوں پیشہ، ص ۹۶)

پہلے مصرعے میں ''مت پوچھ'' اور ''یہ دیکھ'' کی صورت میں فعل نہی اور فعل امر کا استعمال ایک ہی مصرع میں یکجا ہوا ہے پہلی دونوں مثالوں میں الگ الگ مصرعوں میں فعل امر اور نہی تیسری مثال میں ایک ہی مصرع میں یکجا استعمال اس بات کا غماز ہے کہ احمد فراز لفظوں کو استعمال کرنا خوب جانتے ہیں۔ برمحل اور موزوں مقام پر فعل امر و نہی کا استعمال اشعار میں لطف پیدا کر دیتا ہے۔

پہلی مثال کو لیجیے ''خیر! تم شوق سے دیکھو'' لہجے میں نرمی موجود ہے۔ ''مت کان دھرو''

میں تھوڑی سی سختی محسوس ہوتی ہے لیکن شعریت کو قربان نہیں کیا گیا۔ بات میں لطف جوں کا توں قائم ہے۔ تیسری مثال میں ''مت پوچھ'' اور ''دیکھ'' میں بات وہی ہے لیکن فعل امر اور نہی کی ترتیب الٹنے سے نیا رنگ پیدا ہو گیا ہے۔

فعل استمراری

ایسا فعل جس میں ہونے یا کرنے کی تکرار پائی جائے، فعل استمراری کہتے ہیں:

پھر سے ٹوٹ کے رونے کی رت آئی ہے
پھر سے دلوں کے زخم نکھرتے جاتے ہیں (بے آواز گلی کوچوں میں، ص ۲۹)

ہمیں ستم کا گلہ کیا، کہ یہ جہاں والے
کبھی کبھی ترا دل بھی دکھانے لگتے ہیں (تنہا تنہا، ص ۵۸)

پلک جھپکتے ہی دنیا اُجاڑ دیتی ہے
وہ بستیاں جنھیں بستے زمانے لگتے ہیں (تنہا تنہا، ص ۵۸)

زمانے لگتے ہیں، دکھانے لگتے ہیں۔ فعل استمراری کی صورتیں ہیں۔ پہلے شعر میں کہ ہم ستم کا گلہ کیا کریں ُحد تو یہ ہے کہ زمانے والے کبھی کبھی ترا دل بھی دکھانے لگتے ہیں، تمھیں بار بار دکھ دیتے ہیں۔ دوسرے شعر میں وہ بستیاں جنھیں بساتے بساتے زمانے گزر جاتے ہیں، دنیا والے انھیں پل بھر میں اجاڑ دیتے ہیں۔ فعل استمراری کا عمدہ استعمال ہوا ہے۔

فعل تعجب

ایسا فعل جس میں حیرت کا اظہار پایا جائے:

کیا رخصتِ یار کی گھڑی تھی
ہنستی ہوئی رات رو پڑی تھی (تنہا تنہا، ص ۵۰)

کیا پیر میکدہ ہے کہ مسند کی حرص میں
میخانۂ وفا کے سب آداب لے گیا (نابینا شہر میں آئینہ، ص ۱۰۳)

پہلے شعر میں تعجب، رخصتِ یار کی گھڑی ہے، میں موجود ہے کہ جس میں ہنستی ہوئی رات

رو پڑی تھی۔ دوسرے شعر میں پیر میکدہ پر تعجب کا اظہار کیا گیا ہے جو خود میکدہ کے سب آداب کی خلاف ورزی کر گیا، وہ کیسا پیر میکدہ ہے۔

مرکبات ......

زبان و بیاں کے نکھار میں تراکیب و مرکبات سازی کا بہت عمل دخل ہے۔ مرکبات کے ذریعے مختصر الفاظ میں جامع بات کی جا سکتی ہے۔ مرکبات کے استعمال سے کلام میں فصاحت و بلاغت کا عنصر پیدا ہوتا ہے۔ احمد فراز نے مرکبات سازی میں اپنا بھرپور حصہ ڈالا ہے۔ اُن کی شاعری میں مرکب ناقص کی تقریباً جملہ صورتیں یعنی مرکب اضافی، مرکب توصیفی، مرکب عطفی، مرکب عددی، مرکب اشاری، مرکب جاری، مرکب تابع موضوع، مرکب تابع مہمل وغیرہ سبھی موجود ہیں۔ ہر مرکب کی شعری مثال طوالت کا باعث ہو گی اس لیے احمد فراز کی شاعری میں موجود مرکبات کے اندراج کے بعد حسب ضرورت شعری مثالیں پیش کروں گا۔

مرکب اضافی فارسی

مرکب اضافی دو اسموں میں تعلق پیدا کرنے سے بنتا ہے۔ اِن میں سے ایک مضاف اور دوسرا مضاف الیہ ہوتا ہے۔ جس اسم کا تعلق دوسرے اسم سے پیدا کیا جائے، اسے مضاف اور جس سے پیدا کیا جائے، وہ مضاف الیہ ہوتا ہے۔ اُردو میں مضاف الیہ پہلے آتا ہے اور مضاف بعد میں لیکن فارسی میں مضاف پہلے اور مضاف الیہ بعد میں آتا ہے۔

احمد فراز کی شاعری میں مرکب اضافی فارسی اضافت اور اردو اضافت دونوں میں موجود ہیں لیکن فارسی مرکبات نسبتاً زیادہ استعمال ہوتے ہیں۔ مثلاً پندارِ محبت، لذتِ گریہ، ترکِ تعلق، گلِ خیال، نوکِ خنجر، سرِ شاخسار، سکونِ جاں، شاخِ نہالِ غم، شدتِ احساس، سرِ دامنِ صحرا، شریکِ سفر، صاحبِ محفل، آئینِ مستقل، ساغرِ جسم، لائقِ دشنام، اہلِ قبا، ابرِ گریزاں، سرگشتہ پندارِ محبت، خطیبِ شہر، حصارِ سنگ، چادرِ گل، ناموسِ جنوں، متاعِ ہنر، رسمِ ستم، اربابِ امارت، دخترِ شوق، اہلِ ریا، فکرِ روزگار، اہلِ زمانہ، کارِ رفو، سکوتِ صحرا، خلوتِ جاں، رنگِ گریہ، سوزِ دروں، یادِ رفتگاں، ہنگامۂ دنیا، تصاویرِ خرابات، خراجِ عشق، آشوبِ زندگی، رسمِ زمانہ، جوششِ خوں، دشت فراموش، متاعِ ہستی، شہرِ ملال، موسمِ درد، زخمِ ہجر، عرضِ تمنا، شبِ افسوس، یارِ گزشتہ، کوہِ گراں، دامنِ یار،

عشقِ زبوں، شیخِ حرم، صاحبِ محفل، عرضِ تمنا، سلوکِ یار، درخورِ قصیدہ دوست، طبعِ موزوں، پندارِ دل، دشتِ مجنوں، عزتِ سادات، نوبہارِ ناز، جہانِ عشق، شہرِ علم، نگارِ شعر، شاخِ گل، دستِ گلچیں، رنگِ گل، شہرِ حسن، دستِ حنائی، عالمِ حیرت، بندِ طلسمات، خوابِ گریزاں، وحشتِ دل، الغرض احمد فراز کی شاعری میں مرکب اضافی فارسی کی بہت مثالیں موجود ہیں:

جو دشتِ عشق میں بچھڑے وہ عمر بھر نہ ملے

یہاں دھواں ہی دھواں ہے قریب آ جاؤ (تنہا تنہا، ص۱۴۹)

دشتِ عشق مرکب اضافی ہے، جس میں مضاف ''دشت'' ہے اور عشق مضاف الیہ ہے۔

مرکب اضافی اُردو

مرکب اضافی اُردو کی نو علامتیں ہیں: کا، کے، کی، را، رے، ری، نا، نے، نی وغیرہ احمد فراز کی شاعری میں بکثرت موجود ہیں مثلاً:

''کا'' کی مثالیں دیکھیے۔ جوگ کا چولا، پیاس کا دامن، ہجر کا موسم، یاد کا رشتہ، کانچ کا پیکر، صہبا کا گھونٹ، سچ کا لہو، عشق کا آزار، زہر کا پیالہ، موت کا سفر، یار کا سندیسہ، پریم کا رس، درد کا بادل، گھٹا کا سائبان۔

''کے'' کی مثالیں: خوشبوؤں کے خیمے میں، ریت کے ویرانوں میں، مجنوں کے صحیفے، قدامت کے صنم وغیرہ۔

''کی'' کی مثالیں: درد کی ریت، آواز کی خوشبو، ہجر کی رات، مدتوں کی تشنگی، لہجے کی تھکن وغیرہ۔

''را'' کی مثالیں: میرا دوست، تیرا اقرار، میرا دل، ترا ذکر، ترا بانکپن، تیرا رونا۔

''رے'' کی مثالیں: تیرے پیکر، تیرے ہجر، میرے گھر، ہمارے یار وغیرہ۔

''ری'' کی مثالیں: میری تمنا، تیری باتیں، میری آنکھیں، تیری مشیت، تیری بستی، تری محفل، تیری بیچارگی وغیرہ۔

''نا''، ''نے''، ''نی'' کی مثالیں: اپنا دشمن، پرانے زخم، اپنے زخم، اتنے ناصح، اپنی آوازوں، اپنی دانست وغیرہ۔

جاناں دل کا شہر، نگر افسوس کا ہے

تیرا میرا سارا سفر افسوس کا ہے (بے آواز گلی کوچوں میں، ص۱۱)

مرکب توصیفی

مرکب توصیفی میں اسم کے ساتھ اس کی صفت بھی شامل ہوتی ہے یعنی صفت اور موصوف سے مل کر مرکب توصیفی بنتا ہے۔ احمد فراز کی شاعری میں مرکب توصیفی کی متعدد مثالیں موجود ہیں۔

دورِ المناک، عہدِ گزشتہ، چشمِ گریاں، گھنگھور گھٹا، غزلِ رعنا، آشفتہ سر، یارِ طرحدار، در خورِ رنگ و نمو، قریۂ گمنام، جامہ دریدہ، عماراتِ بلند، کج ادا چراغ، اہلِ ہوس، دلِ بے تاب، شبِ تیرہ، سحرِ جمال، مہرباں مشیت۔

جانے کب سے ہوں کسی خواب جزیرے میں فراز
کاش! اس قریۂ گمنام میں آ جائے کوئی

(اے عشق جنوں پیشہ، ص ۱۳۷)

مرکب عطفی

جب دو اسم حرفِ عطف کے ذریعے آپس میں ملائے جائیں تو مرکب عطفی بنتا ہے۔ فارسی میں ''و'' حرفِ عطف ہے اور اُردو میں ''اور'' ہے۔ حرفِ عطف سے پہلے والے حصے کو معطوف الیہ اور بعد والے حصے کو معطوف کہتے ہیں۔ احمد فراز کی شاعری میں حرفِ عطف کی مثالیں بکثرت موجود ہیں:

رند و شیخ، طاق و چراغ، کیسہ و دل، گل و گیاہ، خلعت و دستار، مہر و ماہتاب، خانہ و برفاب، گل و گلزار، سود و زیاں، دار و رسن، خانہ و کعبہ و کلیسا، زمان و مکان، ترک و طلب، سرو صنوبر، شام و سحر، رنگ و نقش، حرف و نوا، تخت و تاج، جوش و گریز، صدق و یقیں، خواب و خیال، ارزل و اسفل، خاک و خوں، بلند و پست، حیران و پریشان، فقر و توکل، قرار و قول، سرو سمن، قد و قامت، شکست و ریخت، دین و دل، تیر و کماں، ماہ و سال، دشنہ و خنجر، صوفی و رند، رات اور چاند۔

رات اور چاند میں جب سرگوشی ہوتی ہے
یاد سے دل کی ہم آغوشی ہوتی ہے (نابینا شہر میں آئینہ، ص ۵۹)

آج تک اُن سے رہ و رسم چلی جاتی ہے
جن سے کچھ پہلے توقع تھی نہ اب ہے کوئی (تنہا تنہا، ص ۱۴۵)

''رہ و رسم'' مرکب عطفی ہے۔ یہاں ''رہ'' معطوف الیہ اور رسم، معطوف ہے اور ''و'' حرفِ عطف ہے۔

مرکب عددی

جس مرکب میں اسم کی گنتی یا تعداد کو ظاہر کیا جائے، وہ مرکب عددی کہلاتا ہے۔ احمد فراز کی شاعری میں مرکب عددی کی مثالیں موجود ہیں۔ مثلاً ہزار صورتیں، دو حرف چار قدم، ہزار مفلس، چار دن۔

تجھے یہ علم نہیں تھا کہ اس خطا کی سزا
ہزار طوق و سلاسل تھے تازیانے تھے (تنہا تنہا، ص ۴۴)

دو چار قدم ہے یہ کرن ہم سفری کی
پر آگے وہی شہرِ جدائی کا اندھیرا (پس انداز موسم، ص ۳۴)

دو چار قدم مرکب عددی ہے۔

مرکب اشاری

وہ مرکب جو اسم اور اشارہ سے مل کر بنے، مرکب اشاری کہلاتا ہے جیسے یہ فن، وہ شکل ان میں "یہ" اور "وہ" اسمِ اشارہ ہیں۔ "فن" اور "شکل" مشارٌ الیہ ہے۔ احمد فراز کی شاعری میں مرکب اشاری کا استعمال موجود ہے۔ مثلاً: یہ فن، یہ تعلق، وہ چاند، یہ کالی دیوار، یہ منافق، یہ دین، یہ شبستاں، یہ لوگ، یہ شام، یہ عادات، یہ مینار، یہ کھیت، یہ گلزار، یہ رقص، یہ شمع، یہ پرچم، یہ سکرات، وہ چاند، وہ قیامت، وہ ڈھور، وہ شکل، وہ دردوغم، وہ شوقِ بے پناہ، وہ ابتدائے عشق، وہ سنگ۔

یہ زندگی کس طرح کٹے گی
وہ یادِ جاناں کہاں سے لائیں (نابینا شہر میں آئینہ، ص ۸۸)

یار ایسی بھی نہ کر بات کہ دونوں رو دیں
یہ تعلق بھی فقط رسمِ زمانہ نکلے (اے عشق جنوں پیشہ، ص ۱۴۳)

"یہ تعلق" مرکب اشاری ہے۔

مرکب جاری

وہ مرکب جس میں بات نامکمل ہونے کے ساتھ ساتھ ابھی تک جاری ہونے کا تاثر ملے۔ یہ مرکب حرفِ جار اور اسم مجرور سے مل کر بنتا ہے۔ جیسے "دھوپ میں"، "لبوں کو"، "افق پر"

وغیرہ۔ان میں ''کو، میں اور پر'' حروف جار ہیں۔لبوں، دھوپ اور افق اسم مجرور ہیں۔احمد فراز کی شاعری میں مرکب جاری کا بھی عمدہ استعمال ملتا ہے۔

حرف جار ''کے'' کا استعمال: محبت کے، بہاروں کے، رات کے، ہجراں کے، جان کے، اوڑھ کے۔

حرف جار ''میں'' کا استعمال: موسموں میں، شفق میں، صحن میں، دل میں، نظروں میں، تیری آنکھوں میں، دھوپ میں۔

حرف جار ''سے'' کا استعمال: آرام سے، قاتل سے، غیروں سے، شہر سے، گھر سے، پھول سے، ہیروں سے۔

حرف جار ''کو'' کا استعمال: جزیزوں کو، لبوں کو، خود کو، ہم کو، شب کو، تجھ کو، دل کو۔

حرف جار ''پر'' کا استعمال: اُفق پر، دلوں پر، جسموں پر، عقل پر، ذہن پر، چہرے پر، افق پر۔

ان تمام حروف کی مثالیں دینے سے بات لمبی ہو جائے گی اس لیے صرف دو مثالوں پر اکتفا کرتا ہوں۔

مثال: اُفق پر دُھند لکے، شفق میں الاؤ، گھٹاؤں میں شعلے، چمن میں ببول۔

بہاروں پہ صر صر کے گمبھیر سائے
نظاروں کے دامن میں نکہت بسائے (تنہا تنہا، ص ۲۷)

دل یہ بھی چاہتا ہے ہجراں کے موسموں میں
کچھ قربتوں کی یادیں ہم دور پار بھیجیں (اے عشق جنوں پیشہ، ص ۱۲۸)

مرکب تابع موضوع

دو لفظوں کا ایسا مجموعہ جس میں دونوں لفظ بامعنی ہوں۔ایک بامعنی لفظ بلا ضرورت استعمال ہوا ہو، تابع موضوع کہلاتا ہے۔احمد فراز کی شاعری میں تابع موضوع کی مثالیں موجود ہیں۔مثلاً ہنسی خوشی، الٹ پلٹ، ٹھور ٹھکانہ، قد کاٹھ، تھکا ہارا، دوستی یاری۔

یہ خلوتِ جاں میں کون آیا
ہر چیز الٹ پلٹ گیا ہے (نابینا شہر میں آئینہ، ص ۱۲۸)

''الٹ پلٹ'' تابع موضوع ہے۔

کہانیاں نہ سنو آس پاس لوگوں کی
کہ میرا شہر ہے بستی اداس لوگوں کی (اے عشق جنوں پیشہ، ص ۱۱۴)

یہاں ''آس پاس'' تابع موضوع ہے۔

تابع مہمل

تابع مہمل کو مرکب تابعی بھی کہتے ہیں۔ جب ایک بامعنی لفظ کے ساتھ دوسرا بے معنی لفظ بلاضرورت استعمال کیا جائے تو تابع مہمل کی صورت پیدا ہوتی ہے۔ احمد فراز کی شاعری میں تابع مہمل کی مثالیں بھی موجود ہیں، مثلاً: سج دھج، سچ مچ، باج بیاج، مانگے تانگے۔

مانگے تانگے کی قبائیں دیر تک رہتی نہیں
یار لوگوں کے لقب القاب مت دیکھا کرو (اے عشق جنوں پیشہ، ص ۱۵۴)

ملکوں ملکوں ہم گھومے تھے بنجاروں کی مثل
لیکن اس کی سج دھج سچ مچ دلداروں کی مثل (خواب گل پریشاں ہے، ص ۸۴)

احمد فراز کی شاعری میں مرکبات کا تنوع موجود ہے۔ اُن کی مرکب سازی میں فارسی زبان کے اثرات نمایاں ہیں۔ مرکب اضافی اور مرکب عطفی کی زیادہ تعداد فارسی کے زیرِ اثر وجود میں آئی ہے۔ مرکب اضافی میں فارسی اضافتوں کا میلا لگا ہوا ہے۔ مرکب عطفی میں فارسی حرف اضافت ''وٗ'' کا استعمال بکثرت ملتا ہے۔ ''وٗ'' کے مقابلے میں اُردو حرفِ عطف ''اور'' کی مقدار نہایت کم ہے۔ یہی حال مرکب توصیفی کا ہے۔ البتہ اردو مرکب اضافی بھی بکثرت موجود ہیں جن میں ہندی کے الفاظ بھی استعمال کیے گئے ہیں۔ مرکب جاری میں اسمائے مجرد اُردو فارسی دونوں زبانوں کے موجود ہیں۔ اکثر فارسی اسما اُردو میں ڈھالے گئے ہیں یعنی ہندی قاعدے کے مطابق استعمال کیے گئے ہیں۔ حروف جار میں زیادہ مقدار میں، کو، پر، سے، کے، کا وغیرہ کی ہے تاہم دیگر حروف جار کی مثالیں بھی موجود ہیں۔ مرکبات تابع موضوع، تابع مہمل وغیرہ کی مثالیں بھی موجود ہیں۔

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو مرکبات وتراکیب سازی میں احمد فراز نے فارسی زبان کے زیرِ اثر نئے نئے تجربات کیے ہیں جس کے نتیجے میں عمدہ مرکبات سے اُن کی شاعری مالا مال ہے۔

حروف

حروف وہ غیر مستقل الفاظ ہیں جو تنہا (بولنے یا لکھنے میں کوئی خاص معنی پیدا نہیں کرتے، جب تک کسی جملے میں یا دوسرے الفاظ کے ساتھ استعمال نہ ہوں) جیسے کو، تک، جب وغیرہ[۷]

اِن حروف کی اُردو میں چار اقسام ہیں:

۱۔ ربط

۲۔ عطف

۳۔ تخصیص

۴۔ فجائیہ

۱۔ربط

حروف ربط وہ حروف ہیں جو ایک لفظ کا تعلق دوسرے لفظ سے ظاہر کرتے ہیں عموماً اسم یا ضمیر کی حالت کا پتا دیتے ہیں کہ حالت فاعلی ہے یا مفعولی ہے یا اضافی ہے۔ انھیں تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:

(۱) کا، کے، کی (۲) نے

(۳) کو، تئیں، میں، تک، پر، سے

احمد فراز کی شاعری میں اِن تمام حروف کا استعمال نہایت سلیقے سے ملتا ہے۔ تمام کی مثالیں دینے سے بات لمبی ہو جائے گی۔ تینوں حصوں میں سے ایک ایک مثال پیشِ خدمت ہے:

۱۔ (کے) کا استعمال: (اسمِ ضمیر واحد غائب کی اضافی حالت)

اس کے خرامِ ناز سے ایسی قیامتیں اٹھیں
اب کے تو مات کھا گئی چرخِ کہن کی چال بھی (غزل بہانہ کروں، ص۲۲)

۲۔ (نے) کا استعمال: (اسمِ ضمیر جمع متکلم کی فاعلی حالت)

ہم نے اس حد سے کیا اپنے سفر کا آغاز
پر فرشتوں کے بھی جلتے ہیں جہاں سے آگے (اے عشق جنوں پیشہ، ص۱۱۲)

۳۔ (کو) کا استعمال: (اسمِ ضمیر واحد متکلم کی مفعولی حالت)

مرے غنیم نے مجھ کو پیام بھیجا ہے
کہ حلقہ زن ہیں مرے گرد لشکری اس کے (بے آواز گلی کوچوں میں، ص۱۱۲)

حرفِ عطف

حروفِ عطف دو یا دو سے زیادہ جملوں کو ملاتے ہیں۔ ان کی کئی اقسام ہیں: (۱) وصل (۲) تردید، (۳) استدراک، (۴) استثنا، (۵) شرط، (۶) علت۔ احمد فراز کی شاعری میں تمام حروف نہایت قرینے سے استعمال ہوئے ہیں۔ تمام حروف کی مثالیں دینا بات کو طویل کر دے گا اس لیے کم سے کم مثالیں دینے پر اکتفا کرتا ہوں۔

وصل

کے لیے، کہ، و، یا، اور یہ تمام حروف وصل احمد فراز کی شاعری میں نہایت عمدگی سے استعمال ہوئے ہیں جن میں سے ''کہ''، ''و'' کا استعمال نسبتاً زیادہ ہوا ہے۔

ہر گھر کا دیا گل نہ کرو تم کہ نہ جانے
کس بام سے خورشیدِ قیامت نکل آئے (جاناں جاناں، ص ۳۱)

انجم و مہر و ماہتاب، سرو صنوبر و گلاب
کس سے تجھے مثال دوں، ہو تو کوئی مثال بھی (غزل بہانہ کروں، ص ۲۴)

تردید

نہ نہ، خواہ، چاہے

یہ تینوں صورتیں احمد فراز کی شاعری میں موجود ہیں:

محبتیں تجھے اتنی ملیں کہ دل میں ترے
نہ دشمنی نہ عداوت نہ ضد نہ بغض نہ کد (خوابِ گل پریشاں ہے، ص ۳۴)

استدراک: پر، لیکن، بلکہ

جہاں یہ لفظ آتے ہیں وہاں جملوں کے مضمون کا شک و شبہ رفع ہو جاتا ہے۔ ان میں سے ''پر'' اور ''لیکن'' کا استعمال احمد فراز کی شاعری میں نسبتاً زیادہ ملتا ہے۔ ان کی شاعری میں حروف استدراک عموماً دو حالتوں میں استعمال ہوئے ہیں:

۱۔ پہلے والی بات کی مخالفت کے لیے۔

۲۔ توسیعِ معنی کی بنا پر تبدیلی کے لیے۔

سخت جاں ہیں پر ہماری استواری پر نہ جا
ایسے ٹوٹیں گے ترا اقرار بن جائیں گے ہم (غزل بہانہ کروں، ص ۷۲)

اپنی ہی آواز کو بیشک کان میں رکھنا
لیکن شہر کی خاموشی بھی دھیان میں رکھنا (بے آواز گلی کوچوں میں، ص ۶۲)

استثنا: الا، مگر

ڈاکٹر مولوی عبدالحق کے مطابق: حروف عطف جو استثنا کے لیے آتے ہیں۔ الا مگر اور بعض اوقات "لیکن" [8] آتے ہیں۔ احمد فراز کی شاعری میں "الا" کی نسبت "مگر" کا استعمال بکثرت ملتا ہے۔ "الا" کا استعمال تو نہ ہونے کے برابر یعنی بہت کم ہے مگر کی مثالیں ملاحظہ فرمائیں:

مجھے وفا کی طلب ہے مگر ہر اک سے نہیں
کوئی ملے مگر اس یار بے وفا کی طرح (نایافت، ص ۱۱۰)

رفاقتوں سے مرا ہوں مسافتوں سے نہیں
سفر وہی تھے مگر ہم سفر نہ تھے ایسے (نابینا شہر میں آئینہ، ص ۱۷)

لگتا ہے احمد فراز کو حرف استثنا میں سے مگر بہت پسند ہے۔ شاید اس لیے کہ مگر کے استعمال سے بات میں زور پیدا ہو جاتا ہے۔ جتنی قطعیت "الا" میں ہے، اتنی "مگر" میں نہیں "مگر" میں استثنا کی جو صورت ہوتی ہے، وہ اردو شاعری کے لیے بہت موزوں ہے۔

شرط

جو، اگر:

وہ حروف جو شرط کے لیے استعمال ہوں۔

یہ دونوں حروف احمد فراز کی شاعری میں بکثرت استعمال ہوئے ہیں:

ہم کہ منت کش صیاد نہیں ہونے کے
وہ جو چاہے بھی تو آزاد نہیں ہونے کے (غزل بہانہ کروں، ص ۲۹)

تو ملتفت اگر ہے تو ہر درد کی دوا
یہ کیا ضرور ہے کہ مری جاں ضرور ہو (پس انداز موسم، ص ۴۸)

علت

سو، پس، اس لیے، لہٰذا، بنابریں، کیوں کہ، تا، تا کہ، مبادا:

حروفِ علت عموماً سبب کے ظاہر کرنے کے لیے استعمال ہوتے ہیں۔

اِن میں سے کم و بیش تمام حروف احمد فراز کی شاعری میں بکثرت استعمال ہوئے ہیں البتہ بنابریں اور مبادا کا استعمال کم ہوا ہے:

سو دیکھ کر ترے رخسار و لب یقیں آیا
کہ پھول کھلتے ہیں گلزار کے علاوہ بھی (اے عشق جنوں پیشہ، ص ۱۷۷)

مبادا کل کسی بسمل پہ رحم آ جائے
کچھ اور روز ابھی تیغِ ناز ہم پر کھینچ (خواب گل پریشاں ہے، ص ۶۵)

حروفِ تخصیص

ہی، تو، سہی، بھی:

مفہوم کو کسی متعین چیز کے ساتھ خاص کرنے والے حروف، حروفِ تخصیص کہلاتے ہیں۔

احمد فراز کی شاعری میں "ہی" "تو" "سہی" کا استعمال بکثرت ملتا ہے۔

میں مر مٹا تو وہ سمجھا یہ انتہا تھی مری
اسے خبر ہی نہ تھی، خاک کیمیا تھی مری (غزل بہانہ کروں، ص ۳۵)

اک ذرا رنگ پہ آئے تو سہی جوشِ بہار
اک ذرا ڈھنگ کا موسم ہو تو دیوانہ کھلے (خواب گل پریشاں ہے، ص ۹۷)

ہم دوہری اذیت کے گرفتار مسافر
پاؤں بھی ہیں شل، شوقِ سفر بھی نہیں جاتا (پس انداز موسم، ص ۱۰۵)

فجائیہ

جو الفاظ جوش و جذبے کی حالت میں بے تحاشا زبان سے نکل پڑتے ہیں، انھیں فجائیہ حروف کہتے ہیں۔ اِن کے ذریعے عموماً خوشی، غم، تاسف، نفرت یا تجسس کا اظہار ہوتا ہے۔ ہر پہلو سے

اِن کی الگ الگ صورتیں بنتی ہیں۔ سب پر بات کرنا ممکن نہیں۔ احمد فراز کی شاعری سے دو مثالیں ملاحظہ ہوں:

رنج و تاسف کے اظہار کی مثال:

ہائے وہ صبح تمنا کہ نہ دیکھو گے فراز
ہائے اُن شمعوں کی قسمت کہ جلائے تم ہو (بے آواز گلی کوچوں میں، ص ۷۶)

نفرت کے اظہار کی مثال:

سرِ دربار ستادہ ہیں پئے منصب و جاہ
تُف بر اہلِ سخن و خلعت و دستار پہ خاک (اے عشق جنوں پیشہ، ص ۱۶۵)

احمد فراز کی شاعری میں ہمہ قسمی حروف میں سے جن جن کا استعمال ہوا ہے، نہایت سلیقے اور قرینے سے ہوا ہے۔ اکثر مقامات پر حروف محض حروف نہیں رہتے بلکہ پوری معنویت میں اِس طرح مکمل مل جاتے ہیں کہ انھیں نکال دیا جائے تو بات نہ صرف نامکمل رہتی ہے بلکہ بے مزہ بھی ہو جاتی ہے۔ صرفی و نحوی سطح پر احمد فراز کی شاعری میں اسلوبیاتی انتخاب و انحراف کی صورتیں بھی موجود ہیں۔

اسلوبیاتی انتخاب و انحراف

فعلی شکلیں

اتنا بے رنگ دکھ کو نہیں چاہیے ہر رگِ جاں شعاعِ بدن ہوئے گی
لوگ پھر سے اچھالیں گے اپنا لہو اور گلگوں قبائے وطن ہوئے گی

(جاناں جاناں، ص ۱۳۹)

"ہوگی" کی جگہ "ہوئے گی" منتخب کیا گیا ہے جو ہوگی کا انحراف بھی ہے:

ہونٹ ہیروں سے نہ چہرہ ہے ستارے کی مثال
پھر بھی لاوے تو کوئی دوست ہمارے کی مثال

(خواب گل پریشاں ہے، ص ۹۵)

لائے کی جگہ لاوے باندھا گیا ہے، جو لائے کا انحراف ہے۔

وہ کون ستم گر تھے کہ یاد آنے لگے ہیں
تُو کیسا مسیحا ہے کہ بیمار کرے ہے (جاناں جاناں، ص ۱۴۲)

"کرے ہے" میں کرتا ہے سے انحراف ہے۔

دل ٹھہرنے دے تو آنکھیں بھی جھپکتے جاویں

ہم کہ تصویر بنے بس تجھے تکتے جاویں (غزل بہانہ کروں، ص۸۴)

ردیف "جاویں" میں جائیں سے انحراف کیا گیا ہے:

دیکھو کبھی مقتل کبھی گلزار لگے ہے

تصویر عجب کوچہ دلدار کی نکلی (غزل بہانہ کروں، ص۴۵)

ب لفظی شکلیں

تم نے جس داؤں کو جیتا ہے

اسی بازی میں ہاری دنیا (جاناں جاناں، ص۴۵)

داؤ کی جگہ داؤں باندھا گیا ہے۔

لگی ہے آگ پر کوئی بھی گھر نئیں

ابھی تک جلنے والوں کو خبر نئیں (پس انداز موسم، ص۱۳۲)

نہیں کی جگہ نئیں ہے۔

کیوں ابھی سے گلہ تقابل کا

ملنا جلنا زیاد ہو کچھ تو (غزل بہانہ کروں، ص۹۶)

"زیادہ" کی جگہ "زیاد" آ گیا ہے

(یہاں "ملنا جلنا" کی صورت میں تابع مہمل کا استعمال بھی خوب ہوا ہے)

ایک ہیں سب قیس و فرہاد و فراز

کیا رکھا ہے عشق میں ناؤں کے بیچ (اے عشقِ جنوں پیشہ، ص۱۰۵)

نام کی جگہ ناؤں ہے۔

آج تری آزادی کی ہے ساتویں سالگرہ

چار طرف جگمگ جگمگ کرتی ہے شہر پنہ

پھر بھی تیری روح بجھی ہے اور تقدیر سیہ (تنہا تنہا، ص۸۷)

(شہرپنہ، تقدیر سیہ، لفظی انحراف ہے)

رسم چل نکلی عجب اب میکدے کی خیر ہو
ہے وہی جمشید جس کے ہاتھ پیانہ پڑے (دردآشوب، ص۱۳۵)

ہاتھ پیانہ لگے کی جگہ "پڑے" آیا ہے۔

اسم کی جمع کا انتخاب

منازل کی جگہ منزلوں، الفاظ کی جگہ لفظوں، خیالات کی جگہ خیالوں، احوال کی جگہ حالوں اور لمحات کی جگہ لمحوں کا استعمال ہوا ہے۔

اس طرح منزلوں سے ہوں محروم
میں شریک سفر نہ تھا جیسے (دردآشوب، ص۱۱۳)

وحشتِ دل، طلبِ آبلہ پائی لے لے
مجھ سے یا رب! مرے لفظوں کی کمائی لے لے (غزل بہانہ کروں، ص۹۹)

تشنگی آنکھوں میں اور دریا خیالوں میں رہے
ہم نوا گر خوش رہے جیسے بھی حالوں میں رہے (غزل بہانہ کروں، ص۱۰۵)

حرفی انحراف

احمد فراز کی شاعری میں "تلک" کا استعمال بھی ہوا ہے تاہم "تک" کا استعمال بھی بکثرت موجود ہے:

مدتیں گزریں اسی بستی میں لیکن اب تلک
لوگ ناواقف، فضا بیگانہ، ہم نا آشنا (تنہا تنہا، ص۶۸)

اسم فاعل: انتخاب کی صورتیں

نامہ بر: خط لے جانے والا، نادہندہ: نا دینے والا، قاتل: قتل کرنے والا، آئینہ گر: آئینے بنانے والا، غافل: غفلت کرنے والا، خیمہ زن: خیمہ لگانے والا، زمانہ شناس: زمانے سے شناسائی رکھنے والا، حاکم: حکم صادر کرنے والا وغیرہ۔

حاکم کی تلوار مقدس ہوتی ہے
حاکم کی تلوار کے بارے مت لکھو (بے آواز گلی کوچوں میں، ص۱۷)

دعائیں دو مرے قاتل کو تم کہ شہر کا شہر
اُسی کے ہاتھ سے ہونا ہلاک چاہتا ہے (اے عشق جنوں، ص ۴۴)

اس ستم گر کو سبھی لوگ برا کہتے ہیں
کوئی سنتا ہی نہیں ہے مرے غم خوار کی بات (اے عشق جنوں پیشہ، ص ۴۵)

احمد فراز کی شاعری میں اسم فاعل کی اکثر صورتیں عربی اور فارسی سے انتخاب ہے۔ اسم فاعل کے معاملے میں انحراف کی صورتیں نہ ہونے کے برابر ہیں۔

احمد فراز کی شاعری میں صرف ونحو کے عمدہ قرینے ملتے ہیں۔ فارسی، عربی، اُردو اور ہندی کے اسما و افعال کا ایک جہان آباد ہے۔ ان کی اسلوبیات پر اُردو کے ساتھ ساتھ فارسی زبان و ادب کے اثرات نمایاں ہیں جس کی بنا پر تراکیب و مرکبات میں فارسی اصول و ضوابط کی پاسداری بطورِ خاص ملتی ہے۔

فاعل، فعل، مفعول کی تقدیم و تاخیر سے نئے نئے شعری قرینے پیدا کیے گئے ہیں۔ جملہ اسمیہ، فعلیہ، شرطیہ، ندائیہ، تعلیلیہ، تفصیلیہ، تمنائی اور استفہامیہ میں زبان و بیان کا عمدہ استعمال موجود ہے۔ اس کے علاوہ معہود ذہنی، مفعول لہ، مفعول معہ مفعول فیہ کے ذریعے فعلیہ صورتوں میں ندرت پیدا کی گئی ہے۔

فعل امر، نہی، نفی، تعجب کے استعمال سے بات میں جوش، جذبے، حکم، انکار اور حیرت کے رویوں کو خوب صورتی سے بیان کیا گیا ہے۔ اسمِ مشتق کی چار صوتیں یعنی اسم فاعل، اسم مفعول، اسم حالیہ، اسم حاصل مصدر وغیرہ احمد فراز کی شاعری میں بدرجہ اتم موجود ہیں جن سے زبان و بیان کے مراحل عمدگی سے طے کیے گئے ہیں۔ مرکب ناقص کی مختلف قسمیں، مرکب اضافی، مرکب توصیفی، مرکب عطفی، مرکب عددی، مرکب اشاری، مرکب جاری، مرکب تابع موضوع، تابع مہمل وغیرہ کا عمدہ استعمال قابلِ تحسین ہے۔ احمد فراز کی شاعری میں حروف کا استعمال خاص قرینے سے ملتا ہے۔ حروف عطف، ربط، تخصیص اور فجائیہ وغیرہ کو پوری ذمہ داری سے برتا گیا ہے۔ عام اسلوب کے مطابق احمد فراز کی شاعری میں لفظی انتخاب و انحراف اور افعال کے برجستہ استعمال میں زبان دانی کے عمدہ قرینے ملتے ہیں۔ لفظ و معنی کے ارتباط و اتصال میں لسانی Deep Structure اپنا خاص مزاج رکھتا ہے۔ مجموعی طور پر احمد فراز کی شاعری صرف ونحو کا عمدہ نمونہ پیش کرتی ہے۔

حوالہ جات

۱۔ اردو صرف نحو کا خاکہ مشمولہ، اردو میں لسانیاتی تحقیق، مرتب، ڈاکٹر عبدالستار دلوی، ص ۱۵۹۔

۲۔ ایضاً، ص ۱۷۴۔

۳۔ سہیل عباس بلوچ، ڈاکٹر، اردو اسلوبیات کی تشکیلِ نو، مشمولہ: اُردو میں اسلوب اور اسلوبیات کے مباحث، مرتب: قاسم یعقوب، ص ۱۹۱۔

۴۔ ایضاً، ص ۱۹۱۔

۵۔ ایضاً، ص ۱۹۱۔

۶۔ گوپی چند نارنگ، ادبی تنقید اور اسلوبیات، ص ۱۷۰۔

۷۔ مولوی عبدالحق، ڈاکٹر، قواعد اردو، ص ۹۶۔

۸۔ ایضاً، ص ۱۶۸۔

باب ہفتم

احمد فراز کی شاعری کا صوتی مطالعہ

صوتیات

انسان کو حیوان سے جو خصوصیت ممتاز کرتی ہے، وہ زبان ہے۔ زبان کے نظریہ و ارتقا کے مطابق انسان کی اہم ترین ایجاد تکلم ہے۔ یعنی کلام کا مکلف انسان ہے۔ انسان نے قدرت کے عطا کردہ نظامِ تنفس کو بروئے کار لاتے ہوئے تکلم ایجاد کیا۔ آواز کے نظام کا بغور مطالعہ کریں تو معلوم ہوگا کہ جن اعضا کی مدد سے آواز پیدا ہوتی ہے، ان میں سے کوئی بھی آواز کے لیے نہیں بنا۔ تمام آلاتِ تلفظ ArticulatoryOrgans الگ الگ کام سرانجام دینے کے لیے بنائے گئے ہیں، جیسے زبان ذائقے میں تمیز کرنے کے لیے، دانت خوراک چبانے کے لیے، سانس کی نالی سانس لینے کے لیے مخصوص ہے لیکن یہ تمام اعضا ہوا کے دباؤ کو کم یا زیادہ کر کے آواز پیدا کرنے میں بھی مدد دیتے ہیں۔

تکلم بنیادی طور پر دو پہلوؤں پر انحصار کرتا ہے۔ ایک تو اِس کی پیدائش اور دوسرا وصول یابی۔ وصول یابی کا تعلق سمعی نظام سے ہے۔ سمعی نظام کے بغیر تکلم کا وجود بے معنی ہے۔ سمعی کمک کی فراہمی جتنی بولنے والے کے لیے ضروری ہے، اتنی ہی سننے والے کے لیے بھی ضروری ہے۔ اگر سننے والا کسی وجہ سے سن نہ سکے تو اطلاع کی فراہمی کا سلسلہ منقطع ہو جائے گا جو بولنے کی صلاحیت پر بھی اثر انداز ہوگا۔ اس کی مثال یہی دی جا سکتی ہے کہ جو بچہ بہرا ہوتا ہے، وہ گونگا بھی ہوتا ہے یعنی جب وہ سن نہیں سکتا تو بول بھی نہیں سکتا۔ آواز کس طرح وجود میں آتی ہے اور اس میں کون کون سے نظام کام کرتے ہیں۔ یہ موضوع بڑا دلچسپ ہے۔ تکلم میں جسم کے تین نظام حصہ لیتے ہیں:

ا۔ نظامِ تنفس: اس میں پھیپھڑے، عضلاتِ تنفس، نرخرے کی نالیاں، سانس کی نالی (Trachea) وغیرہ شامل ہیں۔

۲۔ صوتی نظام (PhonatorySytem): اس میں حنجرہ (Larynx) یعنی صوت خانہ (Sound Box) اہم کردار ادا کرتا ہے۔

۳۔ تلفظی نظام (ArticulatorySytem): اس میں ناک، منہ اور ان کے متعلقات یعنی دانت سخت تالو، نرم تالو اور زبان وغیرہ شامل ہیں۔ آواز کی پیدائش کا عمل نہایت دلچسپ ہے، اس عمل میں چند مراحل قابلِ ذکر ہیں۔

(i) دماغ کے ہر حصے میں اعصاب کا جال بچھا ہوا ہے۔ یہ اعصاب مختلف تاروں کی صورت ہوتے ہیں جن کی رسائی مختلف عضلات تک ہوتی ہے، اعصاب کا نظام، نظامِ عصبی کہلاتا ہے۔ ''نظامِ عصبی میں دماغ یا مرکزِ عصبیہ کے علاوہ ذہن سے تعلق رکھنے والے اور بھی اعضا ہوتے ہیں جنھیں ''نخاع'' کہتے ہیں اور جو حس و حرکت کی قوت کے مبداء ہوتے ہیں۔[۱]

جب اعصابی نظام میں گویائی کی حرکت پیدا ہوتی ہے تو عملِ نخاع کے ذریعے ایک برقی کیمیائی عمل پیدا ہوتا ہے جو عضلات کے پھیلاؤ اور سکڑاؤ میں مدد دیتا ہے۔

(ii) اس عمل میں پیٹ اور سینے کے عضلاتِ تنفس کی رفتار کو کنٹرول کرتے ہیں۔ اِن کے ساتھ نرخرے اور حلق کے عضلات آواز کا توازن اور آہنگ برقرار رکھتے ہیں۔ سر اور گردن کے عضلات زبان، جبڑے اور لبوں کی حرکات کو اعتدال پر رکھتے ہیں۔ ان حرکات کے ذریعے گویائی کی تحریک کے مطابق ایک صوتی لہر عمل میں آتی ہے۔

(iii) یہ صوتی لہر ہوا میں ارتعاش کا سبب بنتی ہے اور آوازوں کی لہریں مختلف ارتعاشی قوتوں کے ساتھ سامع کے کان کے پردے سے ٹکراتی اور اسے مرتعش کرتی ہیں۔ یہ عمل طبیعات سے تعلق رکھتا ہے۔[۲]

(iv) اِس کے بعد سماعی حواس حرکت میں آتے ہیں اور اس طرح صوت اور سماعت کا تعلق پیدا ہو جاتا ہے۔

عضویاتِ صوت یا ArticulatoryOrgans درج ذیل ہیں:

لب
دندان
حنکی محراب
غشائی محراب
لہات
زبان

اِن عضویاتِ صوت کی مزید تفصیل یوں ہو سکتی ہے:

۱۔ انفی کوزہ
۲۔ غشائی محراب
۳۔ حنکی محراب
۴۔ نتھنا
۵۔ لثہ (بالائی)
۶۔ دندان بالائی
۷۔ دندان زیریں
۸۔ لب (بالائی)
۹۔ لب (زیریں)
۱۰۔ انفی جوف
۱۱۔ نوک زبان
۱۲۔ وسط زباں
۱۳۔ پشت زباں
۱۴۔ لثہ زیریں
۱۵۔ لہات
۱۶۔ حلقوم
۱۷۔ حلق پوش
۱۸۔ حنجرہ
۱۹۔ نرخرہ
۲۰۔ صوتی پردے

صوتیات میں آوازوں کے پیدا ہونے کے طریقے بتائے جاتے ہیں۔ ساتھ ہی اُن کی گروہ بندی اور درجہ بندی کی جاتی ہے۔ عموماً انسانی آوازوں کو دو گروہوں میں تقسیم کیا جاتا ہے:

(i) انفی آوازیں (ii) غیر انفی آوازیں

(i) انفی آوازیں

جب ہوا ناک کے ذریعے خارج ہو، اس وقت انفی آوازیں پیدا ہوتی ہیں۔ اِن میں 'م' اور 'ن' شامل ہیں۔ م ن ہند آریائی اور عربی، فارسی میں مشترک طور پر استعمال ہوتی ہے۔ البتہ ان کی ہکاری صورتیں یعنی □ ، □ وغیرہ خالص ہند آریائی اصوات ہیں۔

(ii) غیر انفی آوازیں

غیر انفی آوازیں درج ذیل ہیں:

۱۔ بندشی آوازیں
۲۔ صفیری آوازیں
۳۔ پہلوی آوازیں
۴۔ ارتعاشی آوازیں
۵۔ مصوتے

بندشی آوازیں

منہ کے اندر ہوا کے راستے کو مکمل طور پر بند کر دیا جاتا ہے۔ ہوا کچھ دھما کے کے ساتھ

خارج ہوتی ہے۔[۳] ایسی صورت میں جو آوازیں پیدا ہوتی ہیں، وہ بندشی آوازیں کہلاتی ہیں۔ یہ آوازیں درج ذیل ہیں:

ب ت (ط) چ پ ٹ ج
د ڈ ک گ ق

اِن میں ٹ، ڈ اور تمام ہکاری، مخصوص آوازیں ہند آریائی اصوات ہیں۔ ہکاری آوازیں:

پھ بھ تھ دھ ٹھ ڈھ چھ
جھ کھ گھ وغیرہ ہیں۔

ہند آریائی اور عربی فارسی مشترک اصوات یہ ہیں:

ب ت ج د ک وغیرہ۔

قدیم آریائی اصوات میں پ، چ اور گ شامل ہیں۔ ''ق'' خالص عربی صوت ہے۔

صفیری آوازیں

جب منہ کے اندر ہوا کے راستے میں اس طرح رکاوٹ پیدا کی جائے کہ تھوڑا سا راستہ ہوا کے گزرنے کے لیے چھوڑ دیا جائے تو صفیری آوازیں پیدا ہوں گی اِن میں و ہ (ح) س (ث ص) ش ی (ے) ف خ ژ ز (ذ ظ ض) غ وغیرہ ہیں۔

اِن میں سے و س ش ی ہ وغیرہ ہند آریائی اور عربی فارسی وغیرہ میں مشترک استعمال ہوتی ہیں۔

پہلوی آوازیں

''ل'' پہلوی آواز ہے جو ہند آریائی عربی فارسی وغیرہ میں مشترک استعمال ہوتی ہے۔ اِس کی ہکاری صوت ''لھ'' ہے۔ خالص ہند آریائی صورت ہے ''ل'' کی ادائیگی میں ''زبان کا وسطی حصہ آگے سے اوپر تالو سے لگ جاتا ہے۔''[۴]

ارتعاشی آوازیں

منہ کے اندر ہوا کے گزرنے سے اگر کہیں ارتعاش کی کیفیت پیدا ہو تو اُسے ارتعاشی آواز کہتے ہیں لیکن یہ کیفیت نہایت مختصر ہوتی ہے۔ ہوا قدرے رگڑ سے خارج ہوتی ہے۔ اِن میں ر

ڑ شامل ہیں۔

ر ہند آریائی اور عربی فارسی میں مشترک طور پر استعمال ہوتی ہے۔

ڑ ڑھ ، رھ خالص ہند آریائی اصوات ہیں۔

اب مصوتوں پر بات کرنے سے پہلے مخرج کے لحاظ سے مصمتی آوازوں کی تقسیم نیز مسموع اور غیر مسموع آوازوں کی درجہ بندی پر بات کرتے ہیں۔

مخرج کے لحاظ سے تقسیم

۱۔ دندانی یا اسنانی ۵۔ کوزی

۲۔ لب دندانی ۶۔ حلقی

۳۔ پس دندانی ۷۔ غشائی

۴۔ دولبی ۸۔ لہاتی آوازیں

دندانی یا اسنانی

جن مصموں کو ادا کرتے وقت زبان کی نوک دانتوں سے لگے، وہ دندانی یا اسنانی مصمتے کہلاتے ہیں۔ مثلاً ت، د، ن وغیرہ۔

لب دندانی

وہ آوازیں جو نچلے ہونٹوں کو اوپر کے دانتوں سے مس کر کے نکلیں مثلاً ف، و

پس دندانی یا لثوی

وہ آوازیں جو دانتوں کی جڑوں یعنی مسوڑھے (لثہ) وغیرہ سے زبان کی نوک لگنے سے پیدا ہوتی ہیں مثلاً س، ز، ر، ل

دولبی

وہ مصمتے جو دونوں ہونٹ بند ہونے سے ادا ہوتے ہیں دولبی مصمتے کہلاتے ہیں:

مثلاً ب پ م وغیرہ

نوٹ: م دولبی مصمتہ بھی ہے اور انفیائی آواز بھی ہے، اسے زیادہ تر انفیائی کی بحث میں رکھا جاتا ہے۔

کوزی/معکوسی/اپلٹے دار

ایسی آوازیں جن کی ادائیگی میں زبان پلٹا کھا جائے۔ گوپی چند نارنگ نے ان آوازوں کو معکوسی آوازیں کہا ہے۔ انھیں کسی حد تک پلٹے دار آوازیں بھی کہا جاسکتا ہے وہ یہ ہیں: ٹ، ڈ، ڑ ہیں۔ اِن کی مزید صورتیں ٹھ، ڈھ، ڑھ وغیرہ ہیں۔

حنکی

ایسی آوازیں جن کی ادائیگی میں زبان کا اگلا حصہ سخت تالو کو چھو جاتا ہے۔ مثلاً:

ج ، چ وغیرہ

غشائی

ایسی آوازیں جن کی ادائیگی میں زبان کا پچھلا حصہ نرم تالو یا غشا سے ٹکرا جائے، مثلاً:

ک گ خ، غ وغیرہ

لہاتی آواز

ایسی آواز جس کی ادائیگی میں زبان کا پچھلا حصہ حلق کو چھوتا ہے یعنی حلق سے مل جاتا ہے۔ مثلاً ''ق'' (یہ عربی زبان سے متعلق ہے)

اِن کے علاوہ ماہرینِ لسانیات نے انسانی حلق سے با معنی نکلنے والی آوازوں کو مزید دو حصوں میں تقسیم کیا ہے:

(i) مسموع

(ii) غیر مسموع

مسموع

مسموع آوازوں کو مجہورہ، صدائی، باصدائیت وغیرہ بھی کہتے ہیں۔ اِن آوازوں کی ادائیگی میں صوتی لبوں میں تھوڑا سا کھچاؤ محسوس ہوتا ہے۔ ہوا صوتی اعضا سے گزرتے ہوئے لچک دار حصوں میں ارتعاش پیدا کر دیتی ہے۔ وہ آوازیں درج ذیل ہیں:

ج ب د ڈ ز غ گ

بھ جھ دھ ڈھ وغیرہ

غیر مسموع

جن آوازوں کی ادائیگی میں صوتی لبوں میں کھچاؤ کی سی کیفیت پیدا نہ ہو، وہ غیر مسموع، مہموسہ، بے صدا، غیر مصیت یا بے صوتی آوازیں کہلاتی ہیں۔ وہ درج ذیل ہیں:

پ ٹ ت ث چ ح خ

س ش ف ک ق ہ وغیرہ

ایک مخرج یا ایک گروہ سے تعلق رکھنے والی آوازیں مسموع اور غیر مسموع ہو سکتی ہیں۔ دیکھیے ب اور پ کا مخرج ایک ہے لیکن ب مسموع اور پ غیر مسموع ہے۔ اسی طرح ج، چ حنکی آوازیں ہیں، مخرج ایک ہے۔ اِن میں سے ج مسموع اور چ غیر مسموع ہے۔ ک گ میں سے گ مسموع اور ک غیر مسموع ہے۔ خ اور غ میں سے خ غیر مسموع اور غ مسموع ہے۔ ز اور س میں سے 'ز' مسموع اور 'س' غیر مسموع ہے۔

ماہرینِ لسانیات کے مطابق تمام مصوتے مسموع ہوتے ہیں البتہ تمام مصمتے مسموع یا غیر مسموع صورتوں میں تقسیم ہو جاتے ہیں۔ ایک اہم بات کہ عربی کا "ع" دونوں صورتوں یعنی مسموع اور غیر مسموع میں شمار نہیں ہوتا، اس کی ادائیگی عربی کے خاص انداز کی مرہونِ منت ہے۔

تمام مصوتے مسموع ہونے کے باوجود اگر کسی لفظ میں جڑواں طور پر آ جائیں تو ایک مسموع اور دوسرا غیر مسموع ہو جاتا ہے۔ غیر مسموع مصوتے کو نیم مصوتے کہتے ہیں۔

مصوتے

دنیا کی تقریباً تمام زبانوں میں ایسی آوازیں موجود ہیں جن کے ادا کرنے کے لیے منہ کے اندر ہوا کے راستے میں کوئی رکاوٹ پیدا نہیں ہوتی۔ زبان اور ہونٹوں کی مختلف حرکات سے اُن کی شکلوں میں تھوڑی بہت تبدیلی ضرور پیدا ہو جاتی ہے۔ انگریزی میں انھیں واول اور اردو میں 'سُر' یا اصواتِ علت وغیرہ کہتے ہیں۔

انگریزی میں واول A,E,I,O,U وغیرہ ہیں۔ اردو میں ا، و، ی وغیرہ ہیں لیکن اِن کی دس مختلف شکلیں ہیں۔ اِن دس شکلوں کو اُردو کے دس واول یا اصواتِ علت بھی کہتے ہیں:

۱۔ اِی ۲۔ اِ

۳۔ اے ۴۔ اَے

۵۔ اَ ۶۔ آ

۷۔ اُو ۸۔ اَ

۹۔ او ۱۰۔ اَو

احمد فراز کی غزلوں نظموں کا صوتیاتی مطالعہ کرنے سے پہلے ایک بات کی وضاحت ضروری سمجھتا ہوں کہ بلاشبہ صوت کے معنی نہیں ہوتے۔ معنی کا عمل دخل صرفیاتی سطح سے شروع ہوتا ہے لیکن صوت خالص آہنگ سے تعلق رکھتی ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ معنی سے آہنگ کو خارج کر دیا جائے بلکہ معنی کی تفہیم میں آہنگ کا عمل دخل ضروری ہے۔ صوت کلی طور پر معنی کی بحث کو زیر بحث نہیں لاتی لیکن معنی کی تفہیم کے عمل میں صوت فضا سازی اور سماں بندی کے ذریعے معاون ضرور ہوتی ہے۔

غزلوں کا صوتی تجزیہ

سب سے پہلے احمد فراز کی غزلوں کی ردیفوں پر نظر ڈالتے ہیں۔ احمد فراز کی کل چودہ کتب ہیں۔ ان چودہ کتب میں سے گیارہ کتب میں غزلیں موجود ہیں۔ باقی تین کتب یعنی میرے "خواب ریزہ ریزہ" میں چار ڈرامے ہیں۔ "سب آوازیں میری ہیں" نثری نظموں پر مشتمل ہے۔ "بودلک" بھی ایک ڈرامہ ہے۔ احمد فراز کے گیارہ شعری مجموعہ جات میں غزلیں نظمیں موجود ہیں البتہ شب خون ایسا شعری مجموعہ ہے جس میں صرف ایک غزل ہے۔

احمد فراز کی بیشتر غزلوں کے ردیف آزاد یا کھلے ہیں یعنی مصوتوں پر مشتمل ہیں تاہم الف، واؤ اور ی اے کے ساتھ ن "غنہ" والی غزلیں بھی موجود ہیں۔ اِن کے علاوہ پابند ردیف یعنی مصمموں والے حروف پر مشتمل ردیف والی غزلیں بھی موجود ہیں۔ یہ تقسیم ردیف کے آخری حرف کی مناسبت سے کی گئی ہے کہ آخری حرف مصوتہ ہے یا مصمتہ یا مصوتے کے ساتھ ن "غنہ" کا اضافہ ہے۔

اِن کی تفصیل ذیل میں درج ہے:

تنہا تنہا میں	آزاد یا کھلی ردیف والی غزلیں	۲۷
دردآشوب	" " " " " " " " " "	۴۹
نایافت	" " " " " " " " "	۲۲
جاناں جاناں	" " " " " " " " " "	۴۳
شب خون	" " " " " " " " " "	۰۱
بے آواز گلی کوچوں میں	" " " " " " "	۲۹

نابینا شہر میں آئینہ ۔۔۔۔۔۔۔۔	۳۵
پس انداز موسم ۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔	۳۷
خوابِ گل پریشاں ہے ۔۔۔۔۔۔۔۔۔	۴۱
غزل بہانہ کروں ۔۔۔۔۔۔۔۔۔	۴۳
اے عشقِ جنوں پیشہ ۔۔۔۔۔۔۔۔	۶۵
آزاد اور کھلی ردیف والی کل غزلیں:	۳۷۴

الف، واؤ اور ی اے کے ساتھ ن (غنہ) کے اضافے والی ردیف پر مشتمل غزلیں:

تنہا تنہا ۔۔۔۔۔	۱۲
دردِ آشوب ۔۔۔۔۔	۰۷
نایافت ۔۔۔۔۔	۰۲
جاناں جاناں ۔۔۔۔۔	۰۴
شب خون ۔۔۔۔۔	صفر
بے آواز گلی کوچوں میں ۔۔۔۔۔	صفر
نابینا شہر میں آئینہ ۔۔۔۔۔	۰۴
پس انداز موسم ۔۔۔۔۔	۰۸
خوابِ گل پریشاں ہے ۔۔۔۔۔	۰۷
غزل بہانہ کروں ۔۔۔۔۔	۱۶
اے عشقِ جنوں پیشہ ۔۔۔۔۔	۱۰
کل میزان:	۷۰

پابند ردیف یعنی ردیف کے آخری حرف مصمتے پر مشتمل غزلیں:

تنہا تنہا ۔۔۔۔۔	۰۳
دردِ آشوب ۔۔۔۔۔	۰۶
نایافت ۔۔۔۔۔	۰۵
جاناں جاناں ۔۔۔۔۔	۰۵
شب خون ۔۔۔۔۔	صفر

بے آواز گلی کوچوں میں ■■ ■ ■■	۰۲
نابینا شہر میں آئینہ ■■ ■ ■■	۰۵
پس انداز موسم ■■ ■ ■■	۰۳
خوابِ گل پریشاں ہے ■■ ■ ■■	۰۷
غزل بہانہ کروں ■■ ■ ■■	۱۱
اے عشقِ جنوں پیشہ ■■ ■ ■■	۱۶
کل میزان:	۶۳

ہکاری آواز پر ختم ہونے والی ردیف پر مشتمل غزلیں:

تنہا تنہا ■■ ■ ■■	صفر
دردِ آشوب ■■ ■ ■■	۰۱
نایافت ■■ ■ ■■	صفر
جاناں جاناں ■■ ■ ■■	صفر
شب خون ■■ ■ ■■	صفر
بے آواز گلی کوچوں میں ■■ ■ ■■	صفر
نابینا شہر میں آئینہ ■■ ■ ■■	۰۱
پس انداز موسم ■■ ■ ■■	صفر
خوابِ گل پریشاں ہے ■■ ■ ■■	۰۱
غزل بہانہ کروں ■■ ■ ■■	۰۳
اے عشقِ جنوں پیشہ ■■ ■ ■■	صفر
کل میزان:	۰۶

غیر مردف غزلیں:

تنہا تنہا ■■ ■ ■■	۰۱
دردِ آشوب ■■ ■ ■■	۰۳
نایافت ■■ ■ ■■	صفر
جاناں جاناں ■■ ■ ■■	۰۲

شب خون	۔ ۔ ۔ ۔ ۔	صفر
بے آواز گلی کوچوں میں	۔ ۔ ۔ ۔ ۔	۰۱
نابینا شہر میں آئینہ	۔ ۔ ۔ ۔ ۔	۰۲
پس انداز موسم	۔ ۔ ۔ ۔ ۔	صفر
خواب گل پریشاں ہے	۔ ۔ ۔ ۔ ۔	۰۳
غزل بہانہ کروں	۔ ۔ ۔ ۔ ۔	صفر
اے عشقِ جنوں پیشہ	۔ ۔ ۔ ۔ ۔	صفر
کل میزان:		۱۲

ایک چارٹ کی مدد سے اِن جزئیات کی تفصیل پیشِ خدمت ہے۔

	آزادیا مکمل ردیف والی غزلیں	ردیف کے آخر میں الف، واؤ، یای رے کے ساتھ ن (غنہ) کے اضافے والی غزلیں	پابند ردیف والی غزلیں	ہکاری آواز پر ختم ہونے والی ردیف پر مشتمل غزلیں	غیر مردف غزلیں	ٹوٹل غزلیں
تنہا تنہا	۲۷	۱۲	۰۳	صفر	۰۱	۴۳
دردِ آشوب	۴۹	۰۷	۰۶	۰۱	۰۳	۶۶
نایافت	۲۲	۰۲	۰۵	صفر	صفر	۲۹
جاناں جاناں	۴۳	۰۴	۰۵	صفر	۰۲	۵۴
شب خون	۰۱	صفر	صفر	صفر	صفر	۰۱
بے آواز گلی کوچوں میں	۲۹	صفر	۰۲	صفر	۰۱	۳۲
نابینا شہر میں آئینہ	۳۵	۰۴	۰۵	۰۱	۰۲	۴۷
پس انداز موسم	۳۷	۰۸	۰۳	صفر	صفر	۴۸
خوابِ گل پریشاں ہے	۲۱	۰۷	۰۷	۰۱	۰۳	۳۹
غزل بہانہ کروں	۴۳	۱۶	۱۱	۰۳	صفر	۷۳
اے عشقِ جنوں پیشہ	۶۵	۱۰	۱۶	صفر	صفر	۹۱
کل میزان	۳۷۲	۷۰	۶۳	۶	۱۲	۵۲۳

احمد فراز کی کتب میں کل ۵۲۳ غزلیں شامل کی گئی ہیں لیکن پانچ غزلیں تھوڑی بہت تبدیلی کے ساتھ مختلف کتابوں میں درج ہیں جن کی تفصیل یہ ہے:

کب یاروں کو تسلیم نہیں کب کوئی عدو انکاری ہے
اس کوئے طلب میں ہم نے بھی دل نذر کیا جاں واری ہے

درج بالا غزل دو شعری مجموعہ جات ''نایافت'' اور ''شب خون'' میں شامل ہے۔ نایافت کے صفحہ نمبر ۳۱ اور ۳۲ پر ہے اور ''شب خون'' کے صفحہ نمبر ۱۵ اور ۱۶ پر موجود ہے۔ اسی طرح دوسری غزل، جس کا مطلع یہ ہے:

رونے سے ملال گھٹ گیا ہے
بادل تھا برس کے چھٹ گیا ہے

''پس انداز موسم'' کے صفحہ نمبر ۱۶ پر اور ''نابینا شہر میں آئینہ'' کے صفحہ نمبر ۱۲۸ تا ۱۲۹ پر درج ہے۔

تیسری غزل، جس کا مطلع ہے:

اماں مانگو نہ اُن سے جاں فگاراں ہم نہ کہتے تھے
غنیمِ شہر ہیں چابک سواراں ہم نہ کہتے تھے

یہ غزل ''پس انداز موسم'' کے صفحہ نمبر ۱۳۶ تا ۱۳۴ پر بھی موجود ہے اور ''نابینا شہر میں آئینہ'' کے صفحہ نمبر ۱۲۲ تا ۱۲۳ پر درج ہے۔ چوتھی غزل جس کا مطلع ہے:

جہاں کے شور سے گھبرا گئے کیا
مسافر گھر کو واپس آ گئے کیا

یہ ''پس انداز موسم'' کے صفحہ نمبر ۲۴ تا ۲۵ پر درج ہے اور ''نابینا شہر میں آئینہ'' کے صفحہ نمبر ۱۳۶ تا ۱۳۷ پر بھی درج ہے۔

پانچویں غزل جس کا مطلع ہے:

یہ میں بھی کیا ہوں، اسے بھول کر اسی کا رہا
کہ جس کے ساتھ نہ تھا ہم سفر اسی کا رہا

یہ غزل ''نابینا شہر میں آئینہ'' کے صفحہ نمبر ۶۱ پر اور ''بے آواز گلی کوچوں میں'' کے صفحہ نمبر ۱۹ پر موجود ہے۔ اس غزل میں کوئی ترمیم و اضافہ نہیں کیا گیا۔ ان پانچ غزلوں میں سے چار میں تھوڑا

بہت ترمیم واضافہ کیا گیا ہے۔

احمد فراز کی کتب میں کل ۵۲۳ غزلیں موجود ہیں لیکن اب احمد فراز کی کل غزلوں کا جائزہ لیں تو ۵۲۳ میں سے پانچ کم ہو جاتی ہیں۔اس طرح ان کی کل غزلیں ۵۱۸ بنتی ہیں۔ان میں سے غیر مردف ۱۲ غزلیں نکال لی جائیں تو:

کل غزلیں (۵۱۸) - غیر مردف (۱۲) = باقی (۵۰۶)

۵۰۶ غزلوں میں سے جو پانچ غزلیں کم ہوئی ہیں وہ آزاد یا کھلی ردیف پر مشتمل ہیں اس طرح:

آزاد یا کھلی ردیف والی غزلیں ۳۶۷ بنتی ہیں۔

حروف علت کے ساتھ ن (غنہ) کے اضافے والی ردیفوں پر مشتمل غزلیں ۷۰ ہیں۔

پابند ردیف والی غزلیں ۶۳ ہیں۔

ہکاری آواز پر ختم ہونے والی ردیفیں ۰۶ ہیں۔

اگر آزاد ردیف والی ۳۶۷ غزلوں میں حروف علت کے ساتھ ن (غنہ) والی ردیفوں پر مشتمل غزلوں کو بھی شامل کرلیں تو یہ مجموعہ ۴۳۷ بنتا ہے۔۵۰۶ میں سے ۴۳۷ غزلوں کی ردیفیں آزاد کھلی اور مصوتوں پر مشتمل ہیں، صرف ۶۹ غزلیں پابند یا ہکاری آوازوں پر مشتمل ردیفوں سے متعلق ہیں۔ان کی مزید تقسیم کریں تو پابند ردیف والی ۶۳ اور ہکاری آواز پر ختم ہونے والی صرف ۶ غزلیں ہیں۔

صوتیات کی اصطلاح میں ایسے صوتی رکن کو جو کسی حرف صحیح مصمتہ Consonant پر ختم ہو، Close Sllable یا پابند رکن کہتے ہیں اور جو "الف"، "و"، "ی" یعنی حروف علت، مصوتہ Vowel پر ختم ہو، آزاد یا کھلا رکن Open Sllable کہتے ہیں۔(۵) اس لحاظ سے دیکھا جائے تو احمد فراز کی غزلوں میں آزاد کھلی یا مصوتوں پر مشتمل ردیفیں زیادہ ہیں۔یہی وجہ ہے کہ ان کی غزلوں میں موسیقیت اور غنایت کا عنصر زیادہ ہے اور اُن کی غزلوں کے اکثر اشعار زبانِ زدِ عام ہیں۔ان کی چند غزلیں تو گلوکاروں میں بھی بے حد مقبول ہیں، مثلاً:

سلسلے توڑ گیا وہ سبھی جاتے جاتے
ورنہ اتنے تو مراسم تھے کہ آتے جاتے

(نور جہاں)......خواب گل پریشاں ہے، ۲۸

رنجش ہی سہی دل کو دکھانے کے لیے آ
آ پھر سے مجھے چھوڑ کے جانے کے لیے آ

(مہدی حسن)......دردِ آشوب،۱۴۔۱۵

یہ عالم شوق کا دیکھا نہ جائے
وہ بت ہے یا خدا دیکھا نہ جائے

(طاہرہ سید)......دردِ آشوب،۸۳۔۸۴

اِن غزلوں میں طویل مصوتوں اور غنائی مصوتوں کا اہتمام عمدگی سے کیا گیا ہے۔ تمام شاعری میں ایسا ہونا ممکن نہیں ہوتا۔ شعر میں جو صوتیاتی آہنگ اور لے پائی جاتی ہے، اس کا اہتمام شعوری طور پر نہیں ہوتا، لاشعوری طور پر یہ صورت تشکیل پاتی ہے۔ اس بات کا امکان ہر شاعر کے ہاں ملتا ہے کہ ایک جیسی صوتیات سے الگ الگ نوعیت کی کیفیات اور آہنگ پیدا کر سکے۔ مثلاً جن آوازوں سے میر کے ہاں دردمندی کی کیفیت پیدا ہوئی ہے۔ غالب نے ان سے معنی آفرینی فکری تہ داری اور زندگی کے اسرار و رموز سے متعلق مضامین باندھے ہیں۔ عام طور پر احمد فراز کے ہاں بندشی مصمتوں کی تعداد زیادہ ملتی ہے لیکن اُن کے یہاں جوش اور جذبے کی جو ندرت پائی جاتی ہے، وہ عام طور پر صفیری مصمتوں سے ممکن ہوسکتی ہے۔ اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ اُن کے یہاں صفیری آوازیں نہیں ہیں یا صفیری آوازوں سے آہنگ پیدا نہیں ہوتا۔ ایسی بات نہیں ہے آہنگ پیدا ہوتا ہے لیکن ذرا کم۔ ان کی غزلوں کی زیادہ تر ردیفیں آزاد یا کھلی ہیں۔ ان کی غزلوں میں غنایت پیدا کرنے کا سبب آزاد ردیفیں بھی ہیں جن پر تفصیلاً گفتگو ہو چکی ہے۔

نظموں کا صوتی تجزیہ

احمد فراز کی نظموں کا تجزیہ کیا جائے تو پابند اور آزاد، نثری تینوں صورتیں موجود ہیں۔ پہلے چند پابند نظموں پر بات کرتے ہیں۔

خودکلامی

اس کے کل چھے بند ہیں۔ پہلا بند:

دیکھے ہی نہیں وہ لب و رخسار وہ گیسو
بس ایک کھنکتی ہوئی آواز کا جادو
حیران و پریشاں لیے پھرتا ہے بہر سُو (دردِ آشوب ص۲۶)

صفیری مصمتے: ہ ہ د ہ خ س د ہ س اس ہ و ز ا ح ش ہ ہ س و

بندشی مصمتے: د ب گ ا ب ک ت ک ج د ا پ ت

پہلوی مصمتے: ل / x / ل

ارتعاشی مصمتے: ر ر / x / ر ر ر ر

لہاتی آوازیں: x

انفی آوازیں: ن / ن / ن

ہکاری مصمتے: کھ / کھ / پھ

پہلے بند میں صفیری مصمتے انیس بندشی مصمتے گیارہ پہلوی مصمتے دوارتعاشی چھے انفی تین اور ہکاری بھی تین ہیں۔ سب سے زیادہ تعداد صفیری مصمتوں کی ہے۔ لہاتی مصمتہ ایک بھی موجود نہیں۔ ہمیں کوئی نتیجہ نکالنے کے لیے پوری نظم کا تجزیہ کرنا پڑے گا۔ پوری نظم کی تفصیل بیان کرنے سے پہلے ایک بات کی وضاحت ضروری سمجھتا ہوں کہ ہر نظم میں سے ''ق'' اور ''بندشی ہکاری'' آوازوں کو نکال کر الگ کالموں میں شامل کیا گیا ہے تا کہ الجھن باقی نہ رہے۔

پوری نظم خودکلامی کی تفصیل یوں ہے:

	صفیری آوازیں	بندشی آوازیں	پہلوی آوازیں	ارتعاشی آوازیں	لہاتی آوازیں	انفی آوازیں	ہکاری آوازیں
پہلا بند	۱۹	۱۱	۰۲	۰۶	صفر	۰۳	۰۳
دوسرا بند	۱۳	۲۰	۰۳	۰۵	۰۱	۰۴	۰۵
تیسرا بند	۱۴	۱۴	۰۱	۰۴	۰۳	۰۸	۰۳
چوتھا بند	۱۳	۲۵	۰۲	۰۲	صفر	۰۳	صفر
پانچواں بند	۲۵	۱۰	۰۴	۰۶	۰۲	۰۴	۰۱
چھٹا بند	۱۳	۲۱	۰۲	۰۷	۰۳	۰۲	۰۲
میزان	۹۵	۱۰۱	۱۴	۳۰	۰۹	۲۳	۱۴

اس نظم میں سب سے زیادہ تعداد بندشی مصمتوں کی ہے۔ ہم نے ''جو دعویٰ کیا تھا کہ اُن کے یہاں بندشی مصمتے نسبتاً زیادہ ہیں۔ یہ نظم بھی اسی بات کے حق میں دلیل ہے۔ کسی نتیجے پر پہنچنے کے لیے مزید نظموں کا تجزیہ ضروری ہے اس لیے چند اور پابند نظمیں دیکھتے ہیں جن کے تجزیہ کے بعد کوئی خاطر خواہ نتیجہ نکل سکتا ہے۔

نوحہ گر چپ ہیں

یہ نظم چار بندوں پر مشتمل ہے:

پہلا بند:

نوحہ گر چپ ہیں کہ روئیں بھی تو کس کو روئیں
کوئی اس فصلِ ہلاکت میں سلامت بھی تو ہو
کون سا دل ہے کہ جس کے لیے آنکھیں کھولیں
کوئی بسمل کسی شب خوں کی علامت بھی تو ہو (نایافت، ص ۵۶)

پہلا بند:

صفیری آوازیں: ح ہ ہ ہ س/س ف ص ہ س ہ/س ہ ہ س/س س/س ش خ ہ

بندشی مصمتے: گ چ پ ک ت ک ک /ک ک ت ت ت/
ک د ک ج ک/ک ب
ک ب ک ت ت

پہلوی مصمتے: x/ل ل ل/ل ل ل/ل ل

ارتعاشی مصمتے: ر ر ر / x / x / x

لہاتی مصمتے: x / x / x/x

انفی مصمتے: ن/م م/ ن ن/م م

ہکاری مصمتے: بھ/ بھ/ کھ کھ/ بھ

اس بند میں سب سے زیادہ بندشی آوازیں ہیں اور لہاتی مصمتے بالکل نہیں ہیں۔ پوری نظم کی تفصیل یوں ہوگی:

	صفیری مصمتے	بندشی مصمتے	پہلوی مصمتے	ارتعاشی مصمتے	لہاتی مصمتے	انفی مصمتے	ہکاری مصمتے
پہلا بند	۲۰	۲۳	۰۹	۰۳	صفر	۰۷	۰۵
دوسرا بند	۲۱	۲۳	۰۴	۰۵	صفر	۱۰	صفر
تیسرا بند	۱۴	۲۲	۰۵	۰۳	۰۲	۱۳	۰۵
چوتھا بند	۱۸	۲۳	۰۴	۰۴	۰۱	۱۲	۰۳
کل مصمتے	۷۳	۹۳	۱۷	۱۵	۰۳	۴۲	۱۳

اس نظم میں بھی سب سے زیادہ تعداد بندشی مصمتوں کی ہے۔

خنک ناچ: (جاناں جاناں، ص ۱۰۴)

اس نظم کے کل پانچ بند ہیں۔ چار بند چار چار سطروں پر اور پانچواں بند تین سطروں پر مشتمل ہے۔ اس کے مصمتوں کی کل تفصیل یہ ہے:

	صفیری مصمتے	بندشی مصمتے	پہلوی مصمتے	ارتعاشی مصمتے	لہاتی مصمتے	انفی مصمتے	ہکاری مصمتے
کل تفصیل	۵۹	۹۳	۰۸	۳۱	۰۵	۲۹	۰۷

خنک ناچ میں بھی زیادہ تعداد بندشی مصمتوں کی ہے۔ صفیری دوسرے نمبر پر اور ارتعاشی تیسرے نمبر پر آتے ہیں، سب سے کم لہاتی مصمتوں کی تعداد ہے۔ ہکاری حسب ضرورت استعمال کیے گئے ہیں۔

نیا کشمیر

"نیا کشمیر" پانچ بندوں پر مشتمل ہے۔ پہلا بند:

میری فردوس گل و لالہ و نسریں کی زمیں
تیرے پھولوں کی جوانی ترے باغوں کی بہار
تیرے چشموں کی روانی ترے نظاروں کا حسن
تیرے کہساروں کی عظمت ترے نغموں کی پھوار
کب سے ہیں شعلہ بداماں و جہنم بکنار (شب خون، ص ۴۳)

پہلا بند

صفیری مصمتے: ف س ہ س ز ا و غ ہ/ش و ظ ح س
ہ س ظ غ و/س ہ ش ہ ہ

بندشی مصمتے: د گ ک/ات ک ج ت ب ک ب/ات چ ک ت
ک/ات ک ک ت ت
ک/اک ب ب د ج ب ک

پہلوی مصمتے: ل ل/ال / x / x / ل

ارتعاشی مصمتے: ر ر را/ر ر را/ر ر ر را/ر ر ر را/ ر

لہاتی مصمتے: x / x / x / ح / ح

انفی مصمتے: م ن م / ن / م ن ن ن / م ن م / م ن م ن

ہکاری مصمتے: x / پھ / x / پھ / x

اس بند میں بندشی مصمتوں کی تعداد خاصی ہے۔ صفیری مصمتوں کے حوالے سے دیکھیں تو بندشی مصمتوں سے کم ہیں لیکن ان میں ''س'' کی تکرار خاصی ہے ''س'' پس دندانی الثوی مصمتہ ہے اور غیر مسموع ہے۔ جہاں جہاں استعمال ہوا ہے، ایک لطافت سی پیدا ہو گئی ہے۔ ''ہ'' کی تکرار ''س'' سے زیادہ ہے یعنی ''س'' پانچ بار مکرر ہوا ہے تو ''ہ'' چھ بار لیکن ''ہ'' غیر محسوس انداز میں ہے جس کے مقابلے میں ''س'' کم ہونے کے باوجود اپنی موجودگی کا بھرپور احساس دلا رہا ہے۔ اب اس نظم کے بندوں کو مجموعی طور پر دیکھتے ہیں۔

	صفیری مصمتے	بندشی مصمتے	پہلوی مصمتے	ارتعاشی مصمتے	لہاتی مصمتے	انفی مصمتے	ہکاری مصمتے
پہلا بند	۲۳	۲۸	۰۳	۱۵	۰۲	۱۵	۰۲
دوسرا بند	۲۳	۲۱	۰۲	۱۳	۰۱	۱۲	۰۶
تیسرا بند	۳۵	۲۷	۰۷	۰۸	۰۵	۰۷	۰۱
چوتھا بند	۱۷	۳۰	۱۵	۱۱	۰۲	۱۵	۰۲
پانچواں بند	۱۵	۲۲	۰۸	۰۶	۰۱	۱۵	۰۶
میزان	۱۱۴	۱۲۸	۳۶	۵۳	۱۱	۶۴	۱۷

پوری نظم میں بندشی مصمتے ۱۲۸ ہیں جب کہ صفیری ۱۱۴ ہیں۔ صفیری مصمتوں میں ''س'' کی تکرار زیادہ ہے سوائے آخری بند کے۔ صفیری مصمتوں کے بعد انفی مصمتوں کی تعداد زیادہ یعنی ۶۴ بنتی ہے البتہ لہاتی سب سے کم ہیں۔ ان سے زیادہ تو ہکاری مصمتوں کو استعمال میں لایا گیا ہے۔ ہکاری مصمتے کہیں بھی غنایت کی راہ میں حائل نہیں ہو رہے، ہر لفظ اپنی خاص جگہ پر بٹھایا گیا ہے۔

محاصرہ

محاصرہ بارہ بندوں اور تین بیتوں پر مشتمل ہے۔ پہلا بند ملاحظہ فرمائیں۔ پہلا بند:

مرے غنیم نے مجھ کو پیام بھیجا ہے
کہ حلقہ زن ہیں مرے گرد لشکری اُس کے
فصیلِ شہر کے ہر بُرج ہر منارے پر
کماں بدست ستادہ ہیں عسکری اُس کے (بے آواز گلی کوچوں میں، ص ۱۱۶)

صفیری مصمتے: غ ہ اح ہ ز ہ ش س اف ص ش ہ ہ ا س س ہ ہ س س

بندشی مصمتے: ک پ ج/ ک گ د ک ک/ ب ج پ/ ک ب د
ت ت د ک ک

پہلوی مصمتے: x/ ل/ ل ل/ ل/ x

ارتعاشی مصمتے: ر/ ڑ ڑ ر/ ڑ ڑ ڑ ڑ ڑ ر/ ڑ

لہاتی مصمتے: x/ ق/ x/ x

انفی مصمتے: م ن م ن م م/ ن م/ م ن/ م

ہکاری مصمتے: جھ بھ/ x/ x/ x

کل تفصیل یوں ہوگی:

نظم "محاصرہ" کی مختلف آوازیں:

نمبر شمار	صفیری مصمتے	بندشی مصمتے	پہلوی مصمتے	ارتعاشی مصمتے	لہاتی مصمتے	انفی مصمتے	ہکاری مصمتے
پہلا بند	۲۰	۱۹	۰۳	۱۱	۰۱	۱۱	۰۲
دوسرا بند	۱۴	۲۸	۰۲	۰۴	۰۱	۰۴	۰۴
تیسرا بند	۲۳	۱۳	۰۶	۰۲	صفر	۱۴	۰۲
چوتھا بند	۱۷	۲۰	۰۱	۰۹	صفر	۱۵	۰۱
پانچواں بند	۱۷	۲۴	۰۳	۰۷	۰۲	۱۱	۰۲
چھٹا بند	۱۹	۲۴	۰۲	۰۸	صفر	۰۴	۰۲
ساتواں بند	۲۲	۱۷	۰۲	۰۵	۰۲	۱۲	۰۲
آٹھواں بند	۲۲	۱۹	۰۲	۱۱	۰۳	۱۰	صفر
نواں بند	۱۶	۱۹	۰۴	۰۸	۰۴	۱۵	۰۴
دسواں بند	۱۵	۲۱	۰۴	۰۷	۰۳	۱۳	۰۲
گیارھواں	۰۷	۲۲	۰۸	۰۶	۰۲	۱۱	۰۳
بارھواں	۱۰	۲۰	۰۲	۰۸	۰۳	۱۲	۰۲
شعر ۱	۱۱	۰۸	صفر	۰۶	صفر	۰۲	۰۱
شعر ۲	۰۷	۰۹	صفر	۰۲	صفر	۰۴	۲
شعر ۳	۰۷	۰۹	صفر	۰۱	۰۲	۰۵	صفر
کل میزان	۲۱۱	۲۷۴	۳۹	۹۵	۲۳	۱۴۳	۲۹

نظم محاصرہ باغی رویوں پر مشتمل ہے۔ اس نظم کے صوتی مطالعہ سے پہلے یہ احساس ہو رہا تھا کہ شاید اس نظم میں مصمتوں کی ترتیب میں کچھ فرق آئے گا لیکن ایسا نہیں ہوا۔ حسب معمول اس نظم میں بھی بندشی مصمتوں کی تعداد زیادہ ہے۔ یہاں بندشی مصمتوں نے ایک جوش کی کیفیت پیدا کر دی ہے۔ بندشی مصمتوں کے بعد صفیری مصمتوں کا نمبر آتا ہے۔ صفیری مصمتوں کے بعد انفی مصمتے پھر ارتعاشی مصمتے، اس کے بعد پہلوی مصمتوں کی باری آتی ہے جس سے نظم میں ایک توازن اور اعتدال کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ یہ توازن محض لفظی حد تک نہیں، جذبات و احساسات کی ترسیل میں بھی یہ تکنیک کارگر ثابت ہوئی ہے۔

سرحدیں

''سرحدیں'' میں کل چھے بند ہیں، ان میں بھی پہلے والی نظموں کی سی صورتِ حال ہے۔ پہلا بند:

کس سے ڈرتے ہو کہ سب لوگ تمھاری ہی طرح
ایک سے ہیں وہی آنکھیں وہی چہرے وہی دل
کس پہ شک کرتے ہو جتنے بھی مسافر ہیں یہاں
ایک ہی سب کا قبیلہ وہی پیکر وہی رنگ (نابینا شہر میں آئینہ، ص ۴۳)

صفیری مصمتے: س س ہ س ہ ہ ا س ہ ہ ہ ہ ہ ہ ہ ہ
س ہ ش ہ س ف ہ ہ ا ہ س ہ ہ ہ ہ ہ

بندشی مصمتے: ک ڈ ت ک ب گ ت ا ک چ د ا
ک پ ک ک ت ج ت ا ک ب ک ب پ ک گ

پہلوی مصمتے: x / ل / x / ل ل

ارتعاشی مصمتے: ر ر / ر / ر ر / ر

لہاتی مصمتے: x / x / x/ ق

انفی مصمتے: م / ن / ن م / x

ہکاری: [illegible] / کھ / بھ / x

پہلے بند میں نتائج ذرا مختلف ہیں، اس میں صفیری مصمتے ۳۰ / اور بندشی مصمتے ۲۴ ہیں جب تک پوری نظم کو نہ دیکھا جائے، ہم کسی نتیجہ پر نہیں پہنچ سکتے، پوری نظم کی تفصیل یوں ہے:

	صفیری مصمتے	بندشی مصمتے	پہلوی مصمتے	ارتعاشی مصمتے	لہاتی مصمتے	انفی مصمتے	ہکاری مصمتے
پہلا بند	۳۰	۲۴	۰۴	۰۶	۰۱	۰۴	۰۳
دوسرا بند	۱۸	۲۶	۰۲	۰۵	۰۲	۰۸	۰۸
تیسرا بند	۲۸	۱۸	۰۴	۰۹	۰۲	۰۷	۰۱
چوتھا بند	۲۱	۲۶	۰۱	۰۹	۰۳	۱۰	صفر
پانچواں بند	۱۹	۲۴	۰۲	۰۶	۰۱	۰۸	۰۲
چھٹا بند	۱۹	۲۵	۰۱	۱۳	۰۱	۰۹	۳
میزان	۱۳۷	۱۴۳	۱۴	۴۸	۱۰	۴۶	۱۷

اس نظم کی جب ہم مجموعی صورت حال دیکھتے ہیں تو یہاں بھی اُسی نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ بندشی مصمتوں کی تعداد صفیری مصمتوں سے زیادہ ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ اڑتالیس ارتعاشی مصمتوں میں سے "ڑ" صرف ۳ بار استعمال ہوا ہے جب کہ "ر" ۴۵ بار آیا ہے۔ "ر" ہند آریائی اور عربی، فارسی میں مشترک استعمال ہوتا ہے جب کہ "ڑ" خالص ہند آریائی زبان سے متعلق ہے۔ احمد فراز نے زیادہ تر فارسی سے استفادہ کیا ہے جب کہ عربی اور ہند آریائی کے الفاظ بھی مل جاتے ہیں۔ خالص ہند آریائی حروف جہاں استعمال ہوئے ہیں، نہایت سلیقے سے ہوئے ہیں۔ حرف یا لفظ ثقیل ہونے کے باوجود ثقالت کا احساس نہیں ہوتا۔

لحیمی

اس نظم میں کل پانچ بند ہیں۔ ہر بند چار چار مصرعوں پر مشتمل ہے۔ پہلا بند:

ادھ کٹے بالوں پہ افشاں کے ستارے لرزاں
کھردرے گالوں پہ غازے کی تہیں ہانپتی ہیں
سرد و بے جان سے چہرے پہ تھرکتی آنکھیں
جیسے مرگھٹ میں چراغوں کی لویں کانپتی ہیں (تنہا تنہا، ص ۱۰۰)

صفیری مصمتے: ہ ف ش س ز ا ہ غ ز ہ ہ ہ ا س ہ ہ ا س غ و ہ

بندشی مصمتے: ک ٹ ب پ ک ت ا د گ پ ک ت پ ت ا
د ب ج س چ پ ک ت ا ج ٹ چ ک ک پ ت

پہلوی مصمتے: ل ل / ل / x / ل

ارتعاشی مصمتے: ر ر / ر / ر ر ر / ر ر

لہاتی مصمتے: x / x / x / x

انفی مصمتے: x / ن / ن ن / م ن

ہکاری مصمتے: دھ / کھ / تھ کھ / گھ

اس بند میں بندشی مصمتے ۲۸ ہیں جب کہ صفیری مصمتے ۱۸ ہیں۔ یہاں بھی بندی مصمتے صفیری مصموں کی نسبت زیادہ ہیں۔ پوری نظم کو دیکھتے ہیں:

	صفیری مصمتے	بندشی مصمتے	پہلوی مصمتے	ارتعاشی مصمتے	لہاتی مصمتے	انفی مصمتے	ہکاری مصمتے
پہلا بند	۱۸	۲۸	۰۴	۰۹	x	۰۵	۰۵
دوسرا بند	۱۵	۲۳	۰۲	۰۵	۰۱	۱۰	۰۳
تیسرا بند	۱۴	۲۹	۰۳	۱۰	۰۱	۰۸	۰۱
چوتھا بند	۱۷	۱۹	۰۳	۰۹	۰۲	۰۹	۰۵
پانچواں بند	۱۸	۲۸	۰۶	۰۶	۰۲	۰۹	۰۲
میزان	۸۲	۱۲۷	۱۸	۳۹	۰۶	۴۱	۱۶

نظم میں بھی بندشی مصموں کی تعداد زیادہ ہے، مجموعی طور پر ۱۲۷ ہے جو کہ صفیری مصوتوں ۸۲ سے زیادہ ہے۔

بنگلا دیش

"بنگلا دیش" نہایت اہم نظم ہے، اُسے شہر آشوب کہنا چاہیے۔ اس کے کل چھے بند ہیں۔

اب اس نظم میں دیکھتے ہیں کہ مصموں کی صورتِ حال کیا ہے۔ پہلا بند:

کبھی یہ شہر مرا تھا زمین میری تھی
مرے ہی لوگ تھے میرے ہی دست و بازو تھے
میں جس دیار میں بے یار و بے رفیق پھروں
یہاں کے سارے صنم میرے آشنا رو تھے (خوابِ گل پریشاں ہے، ص ۸۸)

صفیری مصمتے: ہ ش ہ ز / ہ ہ س ز / س ف / ہ س ص ش

بندشی مصمتے: ک / ک د ت ب / ج د ب ب / ک
پہلوی مصمتے: x / ل /x / x
ارتعاشی مصمتے: ر ر ر / ر ر / ر ر ر ر / ر ر ر
لہاتی مصمتے: x / x / ق /
انفی مصمتے: م م ن م / م م / م م / ن ن
ہکاری مصمتے: بھ تھ تھ / تھ تھ / پھ / تھ

اس بند میں سب سے زیادہ تعداد صفیری مصمتوں کی ہے۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ یہ صورتِ حال صرف پہلے بند تک محدود ہے یا باقی بندوں میں بھی کچھ ایسا ہی ہے۔ اس حقیقت تک پہنچنے کے لیے پوری نظم کا تجزیہ ایک چارٹ کی مدد سے کرتے ہیں۔

	صفیری مصمتے	بندشی مصمتے	پہلوی مصمتے	ارتعاشی مصمتے	لہاتی مصمتے	انفی مصمتے	ہکاری مصمتے
پہلا بند	۱۴	۱۰	۰۱	۱۲	۰۱	۱۰	۰۷
دوسرا بند	۱۵	۲۲	۰۳	۰۴	۰۱	۰۷	۰۶
تیسرا بند	۱۴	۲۰	۰۲	۰۴	۰۱	۰۶	۰۴
چوتھا بند	۲۰	۲۲	۰۲	۰۵	صفر	۰۶	۰۲
پانچواں بند	۱۳	۱۵	۰۳	۰۹	۰۱	۱۳	۰۵
چھٹا بند	۱۳	۱۵	۰۱	۱۱	صفر	۰۹	۰۹
میزان	۸۹	۱۰۴	۱۲	۴۵	۰۴	۵۱	۳۳

اس نظم میں بھی حسبِ سابق بندشی مصمتوں کی تعداد زیادہ ہے۔ احمد فراز نے یہاں فکری و نظریاتی موضوعات میں بھی بندشی آوازوں کی مدد سے تخلیقی جوہر دکھائے ہیں۔

مسندِ پیرِ مغاں

اس نظم کے کل تین بند ہیں۔ پہلا بند:

اڑا کے بادِ فنا لے گئی ہے شہر کا شہر
نہ بام و در رہے باقی نہ جسم و جاں میرے
کسے کسے میں پکاروں کسے کسے روؤں!
تڑپ رہے ہیں شناسا کہاں کہاں میرے (پسِ اندازِ موسم، ص ۹۲)

صفیری مصمتے: ف و ش ہ ش ہ ا ہ ہ ہ ا س س س س ا ہ ہ ش س ہ ہ

بندشی مصمتے: ک ب د گ ک ا ب د ب ج ج ا ک ک پ ک ک ک ا ت پ ک ک

پہلوی مصمتے: ل / x / x / x

ارتعاشی مصمتے: ڑ ر ر ا ر ر ا ر ر ا ڑ ر ر

لہاتی مصمتے: x / ق / x / x

انفی مصمتے: ن ا ن م ن م م ا م ا ن م

ہکاری مصمتے: x / x / x / x

پہلے بند میں ۱۹صفیری مصمتے ،۲۰ بندشی مصمتے ،۰۱ پہلوی ،۱۰ ارتعاشی، ۰۱لہاتی، ۰۹ انفی اور صفر ہکاری مصمتے ہیں۔پہلی نظم کے مصمتوں کوایک چارٹ کی مدد سے ظاہر کرتے ہیں۔

	صفیری مصمتے	بندشی مصمتے	پہلوی مصمتے	ارتعاشی مصمتے	لہاتی مصمتے	انفی مصمتے	ہکاری مصمتے
پہلا بند	۱۹	۲۰	۰۱	۱۰	۰۱	۰۹	صفر
دوسرا بند	۲۲	۲۴	۰۴	۰۸	۰۱	۱۲	صفر
تیسرا بند	۲۰	۲۳	۰۱	۰۸	صفر	۰۶	صفر
کل میزان	۶۱	۶۷	۰۶	۲۶	۰۲	۲۷	صفر

اس نظم میں بھی وہی صورت حال ہے یعنی بندشی مصمتوں کی تعداد زیادہ ہے۔

آشیاں گم کردہ

اس نظم کے کل پانچ شعر ہیں پہلا شعر یوں ہے:

عجب منظر سوادِ شام کے آنکھوں میں پھرتے ہیں
ہوا سورج کی مشعل کو جلاتی ہے بجھاتی ہے

(بے آواز گلی کوچوں میں، ص۳۶)

صفیری مصمتے: ظ س و ش ہ ا ہ و س ش ہ ہ

بندشی مصمتے: ج ب د ک ت ا ج ک ک ج ت ب ت

پہلوی مصمتے: x / ل ل

ارتعاشی مصمتے: ر ر ا ر

لہاتی مصمتے: ع ا ع

انفی مصمتے: م ن م ن م ا م

ہکاری مصمتے: کھ پھ ا جھ

پہلے شعر میں فرق موجود ہے۔ اب پوری نظم کا تجزیہ کرتے ہیں:

	صفیری مصمتے	بندشی مصمتے	پہلوی مصمتے	ارتعاشی مصمتے	لہاتی مصمتے	انفی مصمتے	ہکاری مصمتے
کل میزان	۴۷	۵۷	۰۸	۲۰	۰۷	۳۷	۱۲

اس نظم میں بھی بندشی آوازیں زیادہ ہیں۔

اتنے چپ کیوں ہو: (نابینا شہر میں آئنہ، ص۸۲)

اس نظم کے کل دو بند ہیں، دونوں چھے چھے مصرعوں پر مشتمل ہیں، جن کی تفصیل یوں ہے:

	صفیری مصمتے	بندشی مصمتے	پہلوی مصمتے	ارتعاشی مصمتے	لہاتی مصمتے	انفی مصمتے	ہکاری مصمتے
پہلا بند	۳۳	۳۲	۰۳	۱۱	۰۳	۱۰	۰۶
دوسرا بند	۳۱	۳۹	۰۴	۰۹	صفر	۱۰	۰۱
کل میزان	۶۴	۷۱	۰۷	۲۰	۰۳	۲۰	۰۷

اس نظم میں بھی بندشی آوازیں صفیری آوازوں کی نسبت زیادہ ہیں۔

رقص میں

یہ نظم غزل کے انداز میں ۱۲، اشعار پر مشتمل ہے۔ پہلا شعر:

کل شب ہوئی کسی سے ملاقات رقص میں
وہ کب تھی زندگی تھی مرے ساتھ رقص میں (اے عشقِ جنوں پیشہ، ص۶۴)

صفیری مصمتے: ش ہ س س ص ا د ہ ز س ص

بندشی مصمتے: ک ب ک ت ا ک ب د گ

پہلوی مصمتے: ل / x

ارتعاشی مصمتے: ر ا ر ر

لہاتی مصمتے: ق ق / ق

انفی مصمتے: م م / ن م م

ہکاری مصمتے: x / تھ تھ تھ

اِس شعر سے اندازہ لگایا جائے تو صفیری مصمتوں کی تعداد زیادہ ہے لیکن جب تک پوری نظم کا تجزیہ نہ کر لیا جائے، کوئی حتمی رائے نہیں دی جاسکتی۔

	صفیری مصمتے	بندشی مصمتے	پہلوی مصمتے	ارتعاشی مصمتے	لہاتی مصمتے	انفی مصمتے	ہکاری مصمتے
پہلا شعر	۱۰	۰۸	۰۱	۰۳	۰۳	۰۵	۰۳
باقی گیارہ اشعار کا مجموعہ	۹۶	۹۹	۱۳	۳۹	۱۹	۳۹	۲۱
کل میزان	۱۰۶	۱۰۷	۱۵	۴۲	۲۲	۴۴	۲۴

اس نظم میں بھی بندشی آوازیں زیادہ ہیں، فرق خواہ کم ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ "میں" ردیف کا حصہ ہے اس لیے صفیری آوازوں میں اضافہ ہو گیا۔ یہاں ایک بات ضروری سمجھتا ہوں کہ اس نظم کے قوافی میں احمد فراز نے تجربات کیے ہیں۔ ملاقات، ساتھ اور محتاط باندھا ہے۔ "ت" کے ساتھ "تھ" کا قافیہ کو کسی حد تک روا سمجھا گیا ہے۔ فیض نے بھی "ہاتھ" کو "بات" لکھا ہے۔ البتہ ہاتھ کے ساتھ "محتاط" کا قافیہ احمد فراز کی اختراع ہے، قدرے اجنبی سی محسوس ہو رہی ہے۔ مجموعی طور پر یہ نظم بھی ہمارے موقف کی تائید کر رہی ہے۔

غنیم سے

یہ نظم چار چار مصرعوں پر مشتمل ۶ بندوں پر مشتمل ہے۔ ایک بند اور اس کا صوتی گوشوارہ ملاحظہ ہے:

مرے تن کے زخم نہ گن ابھی
مری آنکھ میں ابھی نور ہے
مرے بازوؤں پہ نگاہ کر
جو غرور تھا وہ غرور ہے (خواب گل پریشاں ہے، ص ۶۷)

صفیری مصمتے: ز خ ہ / ہ / ز ہ ہ / غ د ہ غ ہ

بندشی مصمتے: ت ک گ / x / ب پ گ ک / ج

پہلوی مصمتے: x / x / x / x

ارتعاشی مصمتے: ر ا ر ر ا ر ر ا ر ر ر ر

لہاتی مصمتے: صفر

انفی مصمتے: م ن م ن ن ا م ن م ن ا م ن ا x

ہکاری مصمتے: بھ ا کھ بھ ا x ا تھ

اس بند میں بندشی آوازیں ۸ اور صفیری آوازیں ۱۲ ہیں، یہاں بندشی آوازیں کم ہیں، پوری نظم میں دیکھتے ہیں کہ کیا یہی صورت حال ہے۔

	صفیری مصمتے	بندشی مصمتے	پہلوی مصمتے	ارتعاشی مصمتے	لہاتی مصمتے	انفی مصمتے	ہکاری مصمتے
پہلا بند	۱۲	۰۸	صفر	۰۹	صفر	۱۱	۰۴
دوسرا بند	۱۴	۰۸	۰۲	۰۶	صفر	۰۹	۰۳
تیسرا بند	۱۴	۱۵	صفر	۰۶	۰۱	۰۶	۰۴
چوتھا بند	۱۵	۱۶	۰۳	۰۴	۰۱	۰۵	۰۴
پانچواں بند	۱۳	۰۸	۰۵	۰۸	۰۱	۰۸	۰۳
چھٹا بند	۱۳	۱۵	۰۲	۰۴	۰۳	۰۵	صفر
کل میزان	۸۱	۷۰	۱۲	۳۷	۰۵	۴۴	۱۹

اس نظم میں بندشی مصمتوں اور صفیری مصمتوں کے مابین خاصا فرق ہے۔

جو سزا ہم کو ملے

اس نظم میں چار چار مصرعوں پر مشتمل چار بند ہیں پہلا بند ملاحظہ ہو

اور ہمیں درد کی منزل پہ پہنچنے والے
کہہ رہے ہیں کہ اسے اور بھی آسان کرو
تاکہ ہم اپنے پرائے کو بھی پہچان سکیں
اور کچھ دوست اسی راہ پہ قربان کرو (جاناں جاناں، ص۲۲)

صفیری مصمتے: ہ ز ہ ہ و ا ہ ہ ہ ہ س ی س و ا ہ ہ ی ہ س ے ا س س س ہ ب

بندشی مصمتے: د د ک پ پ چ ا ک ک ک ا ت ک پ پ ک پ چ ک ا ک د ت ک

پہلوی مصمتے: ل ل/ x / x / x/x

ارتعاشی مصمتے: ر ر ا ر ر ر ا ر ا ر ر ر ر ر

لہاتی مصمتے: x / x / x / ق

انفی مصمتے: م م ن ن ن ان / م ن ن ا ن

ہکاری مصمتے: x / ھ / ھ / چھ

پوری نظم کا صوتی گوشوارہ یوں ہے:

	صفیری مصمتے	بندشی مصمتے	پہلوی مصمتے	ارتعاشی مصمتے	لہاتی مصمتے	انفی مصمتے	ہکاری مصمتے
پہلا بند	۴۳	۲۱	۰۲	۱۱	۰۱	۱۰	۰۳
دوسرا بند	۲۵	۱۷	۰۸	۰۵	صفر	۰۸	۰۴
تیسرا بند	۱۹	۲۴	۰۱	۰۸	۰۱	۱۱	۰۲
چوتھا بند	۳۳	۲۴	۰۲	۰۹	صفر	۱۱	صفر
میزان	۹۸	۸۶	۱۳	۳۳	۰۲	۴۰	۰۹

اس نظم میں صفیری آوازوں کی تعداد زیادہ ہے جس سے نظم کا لطف دوبالا ہو گیا ہے۔

یہ کھیت یہ کھلیان

تین بندوں پر مشتمل ہے پہلے بند میں سات دوسرے اور تیسرے بند میں پانچ پانچ مصرعے ہیں۔

پہلا بند:

یہ کھیت ہمارے ہیں یہ کھلیان ہمارے
پورے ہوئے اک عمر کے ارمان ہمارے
ہم وہ جو کڑی دھوپ میں جسموں کو جلائیں
ہم وہ ہیں کہ صحراؤں کو گلزار بنائیں
ہم اپنا لہو خاک کے تودوں کو پلائیں
اس پر بھی گھروندے رہے ویران ہمارے
یہ کھیت ہمارے ہیں یہ کھلیان ہمارے (شب خون، ص ۷۸)

صفیری مصمتے: ے ہ ہ ہ ے ہ ہ/ہ ہ/ہ د ہ س/ہ د ہ ہ ص ا ہ ہ خ /ہ ہ ا ے ہ ہ ہ ے ہ ہ

بندشی مصمتے: ت ا پ ک ک ا ج ک پ ج ک ج ا ک ک گ ب ا پ ک ک ت د ک پ ا
پ د ا ت

پہلوی مصمتے: ل / x / ل ال / لل / x / ل

ارتعاشی مصمتے: ر ر/ ر ر ر/ ڑ / ر ر/ x / ر ر ر ر ر/ ر ر

لہاتی مصمتے: x/ ج/ x/ x/ x / x / x /

انفی مصمتے: من م / مم ن م / ممم ام ن / م ن ان ن م ام ن م

ہکاری مصمتے: کھ کھ / x / دھ / x / x / بھ گھ / کھ کھ

پوری نظم کا گوشوارہ یوں ہوگا:

	صفیری مصمتے	بندشی مصمتے	پہلوی مصمتے	ارتعاشی مصمتے	لہاتی مصمتے	انفی مصمتے	ہکاری مصمتے
پہلا بند	۳۰	۲۳	۰۶	۱۶	۰۱	۲۰	۰۷
دوسرا بند	۴۰	۱۶	۰۷	۱۰	صفر	۱۵	۰۷
تیسرا بند	۵۰	۲۴	۰۳	۰۶	۰۱	۱۲	۰۵
میزان	۱۲۰	۶۳	۱۶	۳۲	۰۲	۴۷	۱۹

اس نظم میں سب سے زیادہ مقدار صفیری مصمتوں کی ہے۔ یہاں صفیری مصمتے زیادہ ہیں۔ اس سے ثابت ہوا کہ تمام نظموں میں بندشی مصمتوں کی تعداد زیادہ نہیں، ایسی نظمیں بھی موجود ہیں، جن میں صفیری مصمتوں کی تعداد زیادہ ہے لیکن یہ نظمیں کم ہیں۔ احمد فراز جہاں صفیری مصمتوں کو زیادہ استعمال کرتے ہیں، وہاں قدرے جوش و جذبے میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ اب تک جتنی پابند نظموں کا تجزیہ پیش کیا ہے، ان میں مجموعی صورت حال دیکھتے ہیں کہ مجموعی طور پر صفیری مصمتوں اور بندشی مصمتوں میں کتنا فرق ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ دیگر مصمتوں کی صورت حال کیا ہے؟

نظموں کا نام	صفیری مصمتے	بندشی مصمتے	پہلوی مصمتے	ارتعاشی مصمتے	لہاتی مصمتے	انفی مصمتے	ہکاری مصمتے
خودکلامی	۹۵	۱۰۱	۱۳	۳۰	۰۹	۲۳	۱۳
نوحہ گر چپ ہیں	۷۳	۹۳	۱۷	۱۵	۰۳	۴۳	۱۳
خشک تاج	۵۹	۹۳	۰۸	۴۱	۰۵	۲۹	۰۷
نیا کشمیر	۱۱۴	۱۲۸	۳۶	۵۳	۱۱	۶۴	۱۷
محاصرہ	۲۱۱	۲۷۲	۳۹	۹۵	۲۳	۱۴۳	۲۹
سرحدیں	۱۳۷	۱۴۳	۱۴	۳۸	۱۰	۴۶	۱۷

لحسی	۸۲	۱۲۷	۱۸	۳۹	۰۶	۴۱	۱۶
بنگلادیش	۸۹	۱۰۴	۱۲	۲۵	۰۴	۵۱	۳۳
مسندِ پیرِ مغاں	۶۱	۶۷	۰۶	۳۶	۰۴	۲۷	صفر
آشیاں گم کردہ	۴۷	۵۷	۰۸	۲۰	۰۷	۳۷	۱۲
اتنے چپ کیوں ہو	۶۴	۷۱	۰۷	۲۰	۰۴	۲۰	۰۷
رقص میں	۱۰۶	۱۰۷	۱۵	۴۲	۲۴	۴۴	۴۴
غنیم سے	۸۱	۷۰	۱۲	۳۷	۰۵	۴۴	۱۶
جو سزا ہم کو ملے	۹۸	۸۶	۱۴	۳۴	۰۴	۴۰	۰۹
یہ کھیت یہ کھلیان	۱۴۰	۶۴	۱۶	۳۶	۰۴	۲۷	۱۹
کل میزان	۱۴۳۷	۱۵۸۳	۲۳۵	۵۷۶	۱۱۴	۴۹۹	۲۳۳

یہ پابند نظمیں مختلف کتب سے لی گئی ہیں۔ یہ ۱۵ نظمیں کل پابند نظموں یعنی ۴۸ کا تقریباً دسواں حصہ بنتی ہیں۔ اِن میں طویل مختصر درمیانی تینوں صورتوں کی نظموں کو شامل کیا گیا ہے جن میں صفیری مصمتے ۱۴۳۷، اور بندشی مصمتے ۱۵۸۳، استعمال ہوئے ہیں سوائے تین آخری نظموں "غنیم سے"، "جو سزا ہم کو ملے" اور "یہ کھیت یہ کھلیان" کے تمام نظموں میں بندشی مصمتے زیادہ ہیں۔

اس سے ہم اِس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ احمد فراز کی پابند نظموں میں بندشی مصموں کی تعداد زیادہ ہے تاہم چند ایسی نظمیں بھی موجود ہیں جن میں صفیری مصمتے زیادہ ہیں۔ یہ کل پابند نظموں کا تقریباً دسواں حصہ تھا۔ اگر اُس بات کو باقی کی تمام پابند نظموں پر بھی قیاس کیا جائے تو کم و بیش ایسے ہی نتائج کا امکان ہے۔

آزاد نظموں کا صوتی تجزیہ

اب اس بات کی مزید تسلی کے لیے احمد فراز کی آزاد نظموں کا تجزیہ پیش کیا جاتا ہے۔

منصور

یہ نظم کل ۲۶ سطروں پر مشتمل ہے۔ پہلے چند سطریں ملاحظہ ہوں:

وہ کیا خطا تھی

کہ جس کی پاداش میں ابھی تک

میں قرن ہا قرن سے شکارِ عبودیت

طوق در گلو...... پابہ گل رہا ہوں

وہ جرم کیا تھا؟

کہ زندگی بھر تو میں

ترے آستاں پہ سجدوں کی نذر گزرانتا رہا ہوں (تنہا تنہا، ص ۱۲۹)

اِن سطروں کا گوشوارہ ملاحظہ فرمائیں:

صفیری مصمتے: و ہ خ ا ہ س ش ک ا ہ س ش ا ہ ہ ا و ہ /x/
س ہ س ز ر ہ

بندشی مصمتے: ک ط ا ک ج ک پ د ت ا ک ب د ت ا ط د گ پ ب گ ا
ج ک ا ک د گ ت ا ت ت پ ج د ک گ ت

پہلوی مصمتے: x/ x/ x/ ل ل / x/ x/ x

ارتعاشی مصمتے: x/ x/ ر ر / ر ر / ر / ر / ر ر ر ر

لہاتی مصمتے: x/ x/ ق / ق ع / ق / x/ x/ x

انفی مصمتے: x/ م / م ن ن / x/ م / ن م / ن ن

ہکاری مصمتے: تھ / بھ / x/ x/ تھ / بھ / x

نظم ''منصور'' کی مجموعی صورتِ حال یوں ہے:

صفیری مصمتے	بندشی مصمتے	پہلوی مصمتے	ارتعاشی مصمتے	لہاتی مصمتے	انفی مصمتے	ہکاری مصمتے
۲۲۰	۲۲۶	۳۳	۱۰۳	۲۵	۱۳۰	۱۹

اس نظم میں بھی بندشی مصمتوں کی تعداد زیادہ ہے یہ نظم فکری حوالے سے انقلابی رویوں پر مبنی ہیں۔ خدا تعالیٰ سے شکوے شکایت کا تاثر موجود ہے۔ یہاں اگرچہ صفیری اور بندشی آوازوں میں زیادہ فرق نہیں لیکن بندشی آوازوں کا پلڑا بھاری ہے۔

خواب مرتے نہیں

مختصر سی آزاد نظم ہے لیکن تاثر سے بھرپور ہے۔ اس نظم میں صورتِ حال قدرے مختلف ہے

جہاں صفیری آوازوں کی تعداد زیادہ ہے۔ اس میں جو مصوتے استعمال کیے گئے ہیں، ان میں جاری رہنے اور پھیلنے کی کیفیت موجود ہے۔ اس میں لفظ خواب کی وجہ سے "خ" کی تکرار ہے۔ اس نظم میں "س" کی بھی مناسب تکرار ہے۔ بندشی آوازوں میں "ت" اور "ب" کی تکرار ہے جس سے تاثر میں اضافہ ہو رہا ہے۔ صفیری آوازوں کی دروبست اِس ڈھب سے کی گئی ہے کہ ذہن میں ایک چمک سی پیدا ہو جاتی ہے۔ اس نظم کی کل چودہ سطریں ہیں، پانچ سطریں اور ان کا گوشوارہ ملاحظہ ہو:

خواب مرتے نہیں

خواب دل میں نہ آنکھیں نہ سانسیں کہ جو

ریزہ ریزہ ہوئے تو بکھر جائیں گے

جسم کی موت سے یہ بھی مر جائیں گے

خواب مرتے نہیں   (جاناں جاناں، ص ۲۰)

صفیری مصمتے: خ ہ ا خ ہ ہ س س ا ز ہ ز ہ ہ ا س س ہ ا خ ہ

بندشی مصمتے: ب ت ا ب د ک ج ا ت ب ج گ ا ج ک ت ج گ ا ب ت

پہلوی مصمتے: x / ل / x / x / x

ارتعاشی مصمتے: ر / x / ر ر ر / ر / ر

لہاتی مصمتے: x / x / x / x / x

انفی مصمتے: م ن ا م ن ن ن ن / x / م م م / م ن

ہکاری مصمتے: x / کھ / کھ / بھ / x

یہاں تک تو صفیری مصوتوں اور بندشی مصوتوں کی تعداد برابر ہے یعنی سترہ سترہ ہے اب پوری نظم کا تجزیہ کرتے ہیں۔

صفیری مصمتے	بندشی مصمتے	پہلوی مصمتے	ارتعاشی مصمتے	لہاتی مصمتے	انفی مصمتے	ہکاری مصمتے
۵۱	۴۱	۰۵	۱۲	۰۳	۲۵	۰۷

سچ بھی جھوٹا ہے

یہ نظم بھی تاثر سے بھرپور ہے۔ اس میں بھی صفیری آوازیں بندشی کی نسبت زیادہ ہیں۔ یہ نظم آزاد ہونے کے باوجود پانچ بندوں پر مشتمل ہے۔ پہلے دو بند پانچ پانچ سطروں پر مشتمل ہیں۔

اگلے تین بندوں میں تعداد مختلف ہے۔ مجموعی طور پر یہ نظم ۱۸ سطروں پر مشتمل ہے۔ پہلا بند اور اس کا گوشوارہ دیکھیے:

سچ بھی جھوٹا ہے
کہ اِس کے بھی کئی چہرے ہیں
ایک چہرہ کہ ترے قرب کی ساعت میں مجھے
نہ کوئی خواہشِ آغوش رہی
اور نہ تمنائے وصال (جاناں جاناں، ص ۷۳)

صفیری مصمتے: س ہ ا س ہ ہ ا ہ ہ ہ س ا خ ہ ش غ ش ا ہ و ص
بندشی مصمتے: چ ٹ ا ک ک چ ا ک چ ک ت ب ک ت ا ک ا ت
پہلوی مصمتے: x / x / x / x / x / ل
ارتعاشی مصمتے: x / ر / ر ر ر / ر / ر
لہاتی مصمتے: x / x / ق ح / x
انفی مصمتے: x / x / م م / ن / ن م ن
ہکاری مصمتے: بھ جھ / بھ / جھ / x / x

اِن پانچ سطروں میں تو صفیری مصمتوں کی تعداد سب سے زیادہ ہے۔ پوری نظم میں مختلف مصمتوں کی تعداد یہ ہے۔

صفیری مصمتے	بندشی مصمتے	پہلوی مصمتے	ارتعاشی مصمتے	لہاتی مصمتے	انفی مصمتے	ہکاری مصمتے
۵۶	۵۵	۰۴	۲۱	۰۵	۲۱	۱۰

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو اس نظم میں صفیری مصمتوں اور بندشی مصمتوں میں زیادہ فرق نہیں ہے تاہم یہاں بھی صفیری مصمتوں کا پلڑا بھاری ہے۔ اسی بنا پر یہ نظم بھی تاثر سے بھرپور ہے۔ اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ یہ تاثر محض صفیری مصمتوں ہی پر موقوف ہے بلکہ اس معاملے میں شاعر کی اندرونی انفرادی کیفیت کا عمل دخل بھی ہے۔ صرف مصمتوں یا مصوتوں کے استعمال سے تاثر پیدا نہیں ہوتا۔ اس عمل میں ہر شاعر کی انفرادی تخلیقی صلاحیت کا کردار زیادہ ہوتا ہے۔

خوں بہا

یہ نظم کل سترہ سطروں پر مشتمل ہے۔ نمونے کے طور پر چار سطریں اور اُن کا گوشوارہ ملاحظہ ہو:

اجرتی قاتل کی صورت

بے حس و بے درد لمحوں کا خدا

آج پہلی بار جیسے قتل کر کے ا سخت شرمندہ ہوا (نایافت، ص ۱۰۰)

صفیری مصمتے: ص / ح س ح خ / ہ س / س خ ش ہ ہ و

بندشی مصمتے: ج ت ت ک ت / ب و و ک د / ج پ ب ج ت ک ک / ت د

پہلوی مصمتے: ل / x / ل ل / x

ارتعاشی مصمتے: ر ر / ر / ر ر / ر

لہاتی مصمتے: ق / ل / ق / x

انفی مصمتے: x / م / x / م ن

ہکاری مصمتے: x / x / x / x

صفیری مصمتے	بندشی مصمتے	پہلوی مصمتے	ارتعاشی مصمتے	لہاتی مصمتے	انفی مصمتے	ہکاری مصمتے
۴۴	۶۵	۱۲	۲۲	۱۰	۱۹	۰۴

اس نظم میں بندشی مصمتے زیادہ ہیں، صفیری مصمتے کم ہیں لیکن یہ نظم بھی تاثر سے خالی نہیں۔

کشان بی بی

یہ نظم چھوٹی بڑی ۱۵۳ سطروں پر مشتمل ہے۔ نمونے کے طور پر ۸ سطریں پیش خدمت ہیں۔

تو جب

بربریت کے قاتل پہاڑوں کی صلیبوں سے اتر آئے

تو یہ جانا

کہ ہم دشتِ عدم کو پار کر آئے

ہر اک کے پاؤں چھلنی جسم شل

اعضا تھکن سے چور ا لیکن سب ا

ہر اک مرگ سے بے جان...... بے حس تھے (نایافت، ص ۶۹)

اِن سطروں کا صوتی تجزیہ

صفیری مصمتے: x / ہ ص س / ہ / ہ و ش / ہ س ش / ض س / س / ہ س س ح س

بندشی مصمتے: ت ج ب / ب ت ک ت پ ک ب ت / ت ج /

ک د ت د ک پ ک / ک ک پ ج / ک چ / ک ب /

گ ب ج ب

پہلوی مصمتے: x / ل ل / x / x / ل ل / x / ل / x

ارتعاشی مصمتے: x / ڑ ر / x / ر ر / ر / ر / x / ر ر

لہاتی مصمتے: x / ق / x / ع / x / ع / x / x

انفی مصمتے: x / x / ن / م م / ن م / ن / ن / م ن

ہکاری مصمتے: x / x / x / x / چھ / تھ / x / تھ

پوری نظم کے صوتی گوشوارے کا نتیجہ یہ ہے:

صفیری مصمتے:۔ ۴۳۹

بندشی مصمتے:۔ ۵۷۸

پہلوی مصمتے:۔ ۰۷۲

ارتعاشی مصمتے:۔ ۱۷۶

لہاتی مصمتے:۔ ۰۳۶

انفی مصمتے:۔ ۴۳۷

ہکاری مصمتے:۔ ۰۷۰

اس نظم میں بھی بندشی مصمتے صفیری مصمتوں سے زیادہ ہیں۔

جب کی بات

یہ نظم سات سطروں پر مشتمل ہے۔ پوری نظم پیشِ خدمت ہے:

میں نے کہا تھا / دل کے سفر میں / یوں تو بہت سی منزلیں ہیں / لیکن /

جاناں / تم سے آگے کوئی نہیں / آج مگر مجبورِ سفر ہوں / (نابینا شہر میں آئینہ، ص ۴۶)

صفیری مصمتے: ہ ا س ف ا ہ س ز ہ ا x ا x ا س ہ ا س ف ہ

بندشی مصمتے: ک ا د ک ا ت ب ت ا ک ا ج ا ت گ ک ا ج گ ج ب

پہلوی مصمتے: x ا ل ا ل ا ل ا x ا x ا x

ارتعاشی مصمتے: x ا ر ا x ا x ا x ا ر ر ر

لہاتی مصمتے: x / x / x / x / x / x / x

انفی مصمتے: م ن ا م ا م ن ا ن ا ن ا م ن ا م م

ہکاری مصمتے: تھ / x / x / x / x / x / x

صفیری مصمتے	بندشی مصمتے	پہلوی مصمتے	ارتعاشی مصمتے	لہاتی مصمتے	انفی مصمتے	ہکاری مصمتے
۱۲	۱۵	۰۳	۰۴	صفر	۱۱	۰۱

اس نظم میں بھی بندشی مصمتے زیادہ ہیں۔

ہواؤں کی بشارت

''ہواؤں کی بشارت'' ۱۸ سطروں پر مشتمل ہے۔ پہلی ۸ سطریں اور صوتیاتی گوشوارہ ملاحظہ ہو:

تمام ماؤں کے ہونٹ پتھر ہیں
اور آنکھوں میں زخم ہیں
اور دل چٹختے ہیں
رات کہتی ہے
ان کے بیٹوں کو
شب گئے
چند لشکری
ساتھ لے گئے (بے آواز گلی کوچوں میں، ص ۱۰۳)

صفیری مصمتے: ہ ہ ا ز خ ہ ا ہ ا ہ ہ ا x ا ش ب ا ش ا س

بندشی مصمتے: ت ک ٹ پ ا x ا د ت پ ک ت ا ت ک ت ا
ک ب ٹ ک ا گ ا ج د ک ا گ

پہلوی مصمتے: x / x ل / x / x / x ل / ل

ارتعاشی مصمتے: ر / ر / ر / ر / x / x / ر / x

لہاتی مصمتے: x / x / x / x / x / x / x / x

انفی مصمتے: م م م ن / ن م م / x / x / ن / م / ن / x

ہکاری مصمتے: تھ / کھ / x / x / x / x / x / تھ

اِن سطروں میں بھی بندشی آوازیں باقی سب آوازوں سے زیادہ ہیں۔ پوری نظم کا جائزہ لیتے ہیں:

صفیری مصمتے	بندشی مصمتے	پہلوی مصمتے	ارتعاشی مصمتے	لہاتی مصمتے	انفی مصمتے	ہکاری مصمتے
۴۸	۵۷	۰۵	۱۸	صفر	۳۳	۸

اس نظم میں بھی بندشی آوازیں زیادہ ہیں۔ احمد فراز کی کل آزاد نظمیں ۵۷ ہیں۔ ان کا کم وبیش دسواں حصّہ کم وبیش ۷ نظمیں بنتی ہیں۔ آزاد نظموں کا دس فی صد تجزیہ کیا گیا جس کا خلاصہ پیشِ خدمت ہے:

	صفیری مصمتے	بندشی مصمتے	پہلوی مصمتے	ارتعاشی مصمتے	لہاتی مصمتے	انفی مصمتے	ہکاری مصمتے
منصور	۳۲۰	۳۲۶	۴۲	۱۰۳	۲۵	۱۳۰	۱۹
خواب مرتے نہیں	۵۱	۴۱	۰۵	۱۲	۰۳	۲۵	۰۷
سچ بھی جھوٹا ہے	۵۶	۵۵	۰۴	۲۱	۰۵	۲۱	۱۰
خوں بہا	۴۴	۶۵	۱۲	۲۴	۱۰	۱۹	۰۴
کشان بی بی	۴۳۹	۵۷۸	۷۴	۱۷۶	۳۶	۲۳۷	۷۰
جب کی بات	۱۴	۱۵	۰۳	۰۴	صفر	۱۱	۰۱
ہواؤں کی بشارت	۴۸	۵۷	۰۵	۱۸	صفر	۳۳	۸
کل میزان	۹۷۰	۱۱۳۷	۱۳۳	۳۶۰	۷۹	۴۷۶	۱۱۹

۶۰ آزاد نظموں کا تقریباً گیارہ فی صد تجزیہ کرنے سے معلوم ہوا کہ مجموعی طور پر احمد فراز کی آزاد نظموں میں بھی بندشی مصمتوں کی تعداد زیادہ ہے۔ صفیری مصمتے ۹۷۰ ہیں تو بندشی مصمتے ۱۱۳۷ ہیں۔ صفیری مصمتوں کے بعد انفی مصمتوں کا نمبر آتا ہے یعنی ۴۷۶ مصمتے ہیں۔ ان کے بعد ارتعاشی مصمتوں کی باری آتی ہے، پھر ہکاری مصمتے اور آخر میں لہاتی مصمتے آتے ہیں۔

ہم جب تک احمد فراز کی معریٰ نظموں کا تجزیہ نہیں کر لیتے، بات مکمل نہیں ہوتی۔

اظہار

اظہار ۹ مصرعوں پر مشتمل ہے۔ نمونے کے طور پر چار مصرعے اور ساتھ ہی اِن کا گوشوارہ ملاحظہ ہو:

پتھر کی طرح اگر میں چپ ہوں
تو یہ نہ سمجھ کہ میری ہستی
بیگانۂ شعلۂ وفا ہے
تحقیر سے یوں نہ دیکھ مجھ کو (دردِ آشوب، ص ۳۶)

صفیری مصمتے: ح ہ ا ہ ہ س ہ ہ س ا ہ ش ہ ف ہ ا ح س ہ
بندشی مصمتے: پ ک ط گ چ پ ا ت ک ت ا ب گ ا ت د ک
پہلوی مصمتے: x / x / ل / x
ارتعاشی مصمتے: ر ر ر / ر / x / ر / ا
لہاتی مصمتے: x / x / ح / ق / ا
انفی مصمتے: م ان م م ان ان م
ہکاری مصمتے: تھ / جھ / x / کھ جھ

ان سطروں میں سب سے زیادہ تعداد صفیری مصمتوں کی ہے۔ اب پوری نظم کو دیکھتے ہیں:

صفیری مصمتے	۳۵
بندشی مصمتے	۳۴
پہلوی مصمتے	۰۴
ارتعاشی مصمتے	۱۱
لہاتی مصمتے	۰۲
انفی مصمتے	۱۹
ہکاری مصمتے	۰۴

اِس نظم میں مجموعی طور پر بھی صفیری مصمتوں کی تعداد زیادہ ہے لیکن یہ فرق زیادہ فرق نہیں۔

خریدار

خریدار کل ۹ مصرعوں پر مشتمل ہے۔ ایک مصرع تضمین ہے، اگر ہم اُسے نکال دیں تو آٹھ مصرعے بنتے ہیں۔ نمونے کے طور پر چار مصرعے اور اُن کا گوشوارہ دیکھیے:

دل بے تاب کی موہوم سی تسکین کے لیے
اک نظر دیکھنے آیا تھا تجھے دیکھ لیا
آج کی رات بھی تُو اپنے دریچے کی طرف
حسبِ معمول نئی شان سے استادہ ہے (تنہا تنہا، ص ۸۱)

صفیری مصمتے: ہ س س ا ظ ا ط ف ا ح س ش س س ہ ہ
بندشی مصمتے: د ب ت ب ک ت ک ک ا ک د ت د ا ج ک
ت ت پ د چ ک اب ت د
پہلوی مصمتے: ل ل ا ل ا x ا ل
ارتعاشی مصمتے: x ا ر ا ر ر ر ا x
لہاتی مصمتے: x ا x ا x ا ج ا
انفی مصمتے: م م ا ن ن ا ن ا م م ن
ہکاری مصمتے: x ا کھ تھ جھ کھ ابھ ا x

میں بندشی مصمتوں کی تعداد ۲۳ ہے جو کہ سب سے زیادہ ہے۔ اب پوری نظم کی صورت حال دیکھتے ہیں:

صفیری مصمتے	۳۰
بندشی مصمتے	۴۷
پہلوی مصمتے	۰۷
ارتعاشی مصمتے	۱۱
لہاتی مصمتے	۰۴
انفی مصمتے	۱۷
ہکاری مصمتے	۰۷

مجموعی طور پر اس نظم میں بندشی مصمتوں کی تعداد زیادہ ہے۔ آٹھ آزاد نظموں کی کل تفصیل:

	صفیری مصمتے	بندشی مصمتے	پہلوی مصمتے	ارتعاشی مصمتے	لہاتی مصمتے	انفی مصمتے	ہکاری مصمتے
اظہار	۳۵	۳۴	۰۴	۱۱	۰۲	۱۶	۰۴
خریدار	۳۰	۴۷	۰۷	۱۱	۰۲	۱۷	۰۷
کل میزان	۶۵	۸۱	۱۱	۲۲	۰۴	۳۳	۱۱

احمد فراز کی معریٰ نظمیں ۱۰ ہیں۔ دو نظموں کا صوتی تجزیہ پیش کیا گیا جو اُن کا بیس فیصد بنتی ہیں۔ جب دو نظموں کا صوتی تجزیہ پیش کیا گیا ہے تو مجموعی طور پر ان نظموں میں صفیری مصمتوں کی تعداد ۳۰+ ۳۵ = ۶۵ بنتی ہے اور بندشی مصمتوں کی تعداد ۳۴+ ۴۷ = ۸۱ بنتی ہے۔ یہاں بھی بندشی مصمتوں کی تعداد زیادہ ہے۔ اب احمد فراز کی نظموں کی تفصیل کا اجمالی جائزہ لیتے ہیں۔

احمد فراز کی پابند نظمیں:	۱۴۸
آزاد نظمیں:	۶۰
معریٰ نظمیں:	۱۰
کل نظمیں:	۲۱۸

۲۱۸ نظموں کے ۱۰ فی صد سے بیشتر تجزیے کی تفصیل یوں ہے:

	صفیری مصمتے	بندشی مصمتے	پہلوی مصمتے	ارتعاشی مصمتے	لہاتی مصمتے	انفی مصمتے	ہکاری مصمتے
پابند نظمیں	۱۴۳۷	۱۵۸۳	۲۳۵	۵۷۶	۱۱۲	۶۹۹	۲۳۳
آزاد نظمیں	۹۷۰	۱۱۳۷	۱۳۳	۳۶۰	۷۹	۴۷۶	۱۱۹
معریٰ نظمیں	۶۵	۸۱	۱۱	۲۲	۰۴	۳۳	۱۱
کل میزان	۲۴۷۲	۲۸۰۱	۳۷۹	۹۵۸	۱۹۵	۱۲۰۸	۳۶۳

احمد فراز کی کل نظموں کے دس فی صد سے بیشتر مصمتوں کا تجزیہ پیش کرنے سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ بندشی مصمتے پہلے نمبر پر، صفیری مصمتے دوسرے نمبر پر، ارتعاشی مصمتے تیسرے نمبر پر، انفی مصمتے چوتھے نمبر پر، پہلوی مصمتے پانچویں نمبر پر اور چھٹے نمبر پر ہکاری مصمتے آتے ہیں۔ مجموعی تعداد بندشی مصمتوں کی زیادہ ہے۔

ایک لحاظ سے "ق" اور ہکاری آوازیں بھی بندشی مصمتوں میں شمار ہوتی ہیں۔ اگر "ق" اور بندشی ہکاری آوازوں کو بھی بندشی مصمتوں میں شامل کر لیا جائے تو بندشی مصمتوں کی تعداد اور

زیادہ ہو جائے گی کیونکہ ہکاری آوازوں میں سے صرف ڑھ، رھ، □، اور □ کا شمار بندشی آوازوں میں نہیں ہوتا۔ ان کے سوا تمام ہکاری آوازیں بھی بندشی آوازوں میں شامل ہیں۔

اس باب میں احمد فراز کی نظموں کو صرف تین حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پابند، آزاد، معریٰ یہاں بلحاظ موضوع یا بلحاظ ہیئت کوئی بات نہیں کی گئی کیونکہ یہ باب ایسی تفصیلات کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ یہاں صرف اس بات کا دھیان رکھا گیا ہے کہ جہاں قافیہ کی پابندی جزوی طور پر بھی ملتی ہے، انھیں بھی پابند نظمیں شمار کیا گیا ہے۔ خواہ وہ کسی ہیئت میں یا کسی موضوع پر بھی ہیں۔ جن نظموں میں قافیہ کی پابندی نہیں، وہ معریٰ میں شمار کی گئی ہیں۔ باقی سب آزاد کے زمرے میں شامل کی گئی ہیں۔

رباعیات کا صوتی تجزیہ

احمد فراز کے ہاں رُباعیات متنوع موضوعات پر مشتمل ہیں۔ "رباعی کے پہلے، دوسرے مصرعے اور چوتھے مصرع میں قافیہ لانا ضروری ہے۔ تیسرے مصرع میں بھی قافیہ لایا جا سکتا ہے۔ [۴]
احمد فراز کے ہاں کل چوبیس رباعیات ملتی ہیں۔ ردیفوں کے حوالے سے اُن کی تفصیل یوں ہے:

آزاد یا کھلی ردیف پر مشتمل رباعیات:	۱۷
حروف علت یعنی مصوتوں کے ساتھ ں (غنہ) کے اضافے والی ردیفیں:	۰۵
پابند ردیفوں پر مشتمل رباعیات:	۰۲
کل رباعیات	۲۴

یہ تمام رباعیات احمد فراز کی کتاب "تنہا تنہا" میں موجود ہیں۔ تنہا تنہا کے سوا کسی کتاب میں کوئی رباعی موجود نہیں۔ آزاد یا کھلی ردیف والی رباعیات ۱۷ ہیں۔ اگر ان میں حرف علت کے ساتھ ں (غنہ) کے اضافے والی ردیفیں بھی شامل کر لی جائیں تو مجموعہ ۲۲ بنتا ہے۔ یہ بائیس رباعیات ایسی ہیں جن کی ردیفوں میں مصوتوں کا عمل دخل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان میں موسیقیت اور غنائیت کا عنصر بڑی عمدگی سے رچ بس گیا ہے۔ باقی کی دو رباعیات پابند ردیف پر مشتمل ہیں جن کی ردیف بندشی مصمتے "گ" پر ختم ہو رہی ہے۔ ان میں بھی شاعر کی تخلیقی صلاحیت کی بنا پر ایک لطف کی سی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ ان چوبیس رباعیات میں سے تین کا تجزیہ مصمتوں کے حوالے سے پیش کیا جاتا ہے تا کہ ان رباعیات کا صوتی تجزیہ دس فی صد سے کم نہ رہے۔

یہ دورِ مے و جام چلے یا نہ چلے
نشے سے بھی پھر کام چلے یا نہ چلے
ہم اہلِ خرابات سے یوں بیر نہ رکھ
ساقی ترا کل نام چلے یا نہ چلے (تنہا تنہا،ص ۶۱)

صفیری مصمتے: ہ ہ ا ش س ہ ا ہ ہ خ س ہ ا س ہ
بندشی مصمتے: د ج چ چ ا ک ج چ ا ب ت ب ا ت ک ج چ
پہلوی مصمتے: ل ل ا ل ل ا ل ال ل ل
ارتعاشی مصمتے: ر ا ر ا ر ر ر ا ر
لہاتی مصمتے: x / x /x/ق
انفی مصمتے: م م ن ا ن م ن ا م ن ا ن م ن
ہکاری مصمتے: x / بھ پھ / کھ/x

	صفیری مصمتے	بندشی مصمتے	پہلوی مصمتے	ارتعاشی مصمتے	لہاتی مصمتے	انفی مصمتے	ہکاری مصمتے
میزان	۱۲	۱۴	۰۸	۰۶	۰۱	۱۱	۰۳

اس رباعی میں بندشی مصمتوں کی تعداد زیادہ ہے۔ اس میں موسیقیت اور غنایت کے عنصر میں اضافے کا سبب ردیف میں موجود تضاد سلبی بھی ہے۔ جو صوتی عنصر میں اضافے کا باعث ہے۔ اس رباعی میں ردیف آزاد اور کھلی ہے یعنی حرفِ علت پر ختم ہو رہی ہے۔ جس سے تاثر میں اضافہ ہو گیا ہے۔ ایک اور رباعی دیکھیے:

یا اپنے رفیقانِ سفر سے کٹ جاؤ
یا سیلِ حوادث کے مقابل ڈٹ جاؤ
رستے کا غبار کیوں بنے ہو چھٹ جاؤ
جب بڑھ نہیں سکتے تو پرے ہٹ جاؤ (تنہا تنہا،ص ۱۱۹)

صفیری مصمتے: ف س ف س ا س ح و ث ا س خ د ا ہ س ہ
بندشی مصمتے: پ ک ٹ ج/دک ب ڈ ٹ/ات ک ب ک ب ٹ ج ا
ج ب ب ک ت ت پ ٹ ج

پہلوی مصمتے: x / ل ل / x / x

ارتعاشی مصمتے: ر ر / x / ر ر / ڑ ر

لہاتی مصمتے: ق / ق / x / x

انفی مصمتے: ن ن / م / ن ن

ہکاری مصمتے: x / x / چھ / ھ

	صفیری مصمتے	بندشی مصمتے	پہلوی مصمتے	ارتعاشی مصمتے	لہاتی مصمتے	انفی مصمتے	ہکاری مصمتے
میزان	۱۴	۲۵	۰۳	۰۶	۰۳	۰۵	۰۳

اس رباعی میں سب سے زیادہ تعداد بندشی مصمتوں کی ہے۔ ردیف مصوتے پر مشتمل ہے جس سے رباعی کے مجموعی تاثر میں اضافہ ہوا ہے۔ قافیہ ''ٹ'' قدرے ثقیل حرف ہے۔ اس کے باوجود ردیف اپنا بھرپور تاثر پیدا کر رہی ہے۔ ایک اور رباعی دیکھتے ہیں:

مذہب کو مدام بیچتے ہیں یہ لوگ
ایمان تو عام بیچتے ہیں یہ لوگ
جنت کے اجارہ دار بن کر شب و روز
اللہ کا نام بیچتے ہیں یہ لوگ (تنہا تنہا، ص ۱۳۳)

صفیری مصمتے: ذ ہ ہ ہ / ہ ہ / ہ ش ز / ہ ہ

بندشی مصمتے: ب ک د ب چ ت گ / ت ب چ ت گ /
ج ت ک ج د ب ک ب / ک ب چ ت گ

پہلوی مصمتے: ل / ل / x / ل ل ل

ارتعاشی مصمتے: x / x / ر ر ر ر / x

لہاتی مصمتے: x / ع / x / x

انفی مصمتے: م م م / م ن م / ن ن / ن م

ہکاری مصمتے: x / x / x / x

مجموعی مصمتے

	صفیری مصمتے	بندشی مصمتے	پہلوی مصمتے	ارتعاشی مصمتے	لہاتی مصمتے	انفی مصمتے	ہکاری مصمتے
کل میزان	۱۱	۲۵	۰۵	۰۴	۰۱	۱۰	x

یہ رباعی پابند ردیف پر مشتمل ہے۔ ردیف کا آخری حرف "گ" ہندی مصمتہ ہے اس رباعی کی طویل ردیف "بیچتے ہیں ہم لوگ" ہے۔ مجموعی طور پر رباعی کی موسیقیت میں اضافہ کر رہی ہے۔ اس رباعی میں بھی مصمتوں کی تعداد زیادہ ہے۔ تینوں رباعیات کی مجموعی تفصیل یوں ہے:

	صفیری مصمتے	بندشی مصمتے	پہلوی مصمتے	ارتعاشی مصمتے	لہاتی مصمتے	انفی مصمتے	ہکاری مصمتے
رباعی I	۱۲	۱۴	۰۸	۰۶	۰۱	۱۱	۰۳
رباعی II	۱۴	۲۵	۰۲	۰۶	۰۲	۰۵	۰۲
رباعی III	۱۱	۲۵	۰۵	۰۴	۰۱	۱۰	x
کل میزان	۳۷	۶۴	۱۵	۱۶	۰۴	۲۶	۰۵

کل رباعیات کا کم و بیش ۱۰ فی صد تجزیہ کیا گیا ہے جس سے بات واضح ہو جاتی ہے کہ احمد فراز کی شاعری میں بہ شمول رباعیات بندشی مصمتوں کی تعداد زیادہ ہے۔ اگر "ق" اور ہکاری آوازوں کو بندشی مصمتوں میں شامل کر دیں تو یہ تعداد اور زیادہ ہو جائے گی۔

صوتی سطح پر انتخاب

صوتی سطح پر دو مصمتوں (Consonatnts) یا دو مصوتوں (Vowels) کے درمیان انتخاب جو معنی کی تبدیلی کا سبب نہ ہو، اسلوبیاتی انتخاب کہلاتا ہے۔ احمد فراز کی شاعری میں صوتی سطح پر انتخاب کی عمدہ مثالیں موجود ہیں۔ وہ حسب ضرورت مختصر اور طویل مصوتوں کے درمیان انتخاب کرتے ہیں۔

مختصر مصوتوں کے انتخاب کی مثالیں

ع: کون اس قتل گہہ ناز کے سمجھے اسرار.................. نایافت، ص ۵۴

قتل گاہ / قتل گہہ

ع: میخانہ، پنہ گاہ تھی ہم دل زدگاں کی .... اے عشقِ جنوں پیشہ، ص۱۰۰

پناہ گاہ/ پنہ گاہ

ع: اب وہ پہلے سے بلا نوش سیہ مست کہاں .... اے عشقِ جنوں پیشہ، ص۲۰۶

سیاہ مست / سیہ مست

ع: ورنہ کافی تھی کبھی ایک نگہ بھی تیری .... خواب گل پریشان ہے، ص۱۰۵

نگاہ/ نگہ

ع: اے سیہ فام حسینہ ترا عریاں پیکر .... تنہا تنہا، ص۴۶

سیاہ/سیہ

ع: ساقی یہ خموشی بھی تو کچھ غور طلب ہے .... تنہا تنہا، ص۸۲

خاموشی/خموشی

ع: مگر عالم کلک وقرطاس کے بادشہ ہیں .... تنہا تنہا، ص۸۵

بادشاہ/بادشہ

ع: مہ و نجوم رہے بزمِ شہریاراں میں .... تنہا تنہا، ص۱۶۷

ماہ/مہ

طویل مصوتوں کے انتخاب کی مثالیں

ع: بری بقا ہی بری خواہش گناہ میں ہے .... نایافت، ص۷۸

ع: بری نگاہ میں ہر بار اب کہاں تو بھی .... اے عشقِ جنوں پیشہ، ص۴۰

ع: وہ کربلائے فنا تھی کہ بارگاہِ جدل .... خوابِ گل پریشاں ہے، ص۱۰۴

ع: ہم ہیں خاموش کہ مجبور محبت تھے فرازؔ .... اے عشقِ جنوں پیشہ، ص۵۳

ع: کس کا گماشتہ ہے امیر سپاہِ شہر .... اے عشقِ جنوں پیشہ، ص۱۵۷

مختصر اور طویل مصوتوں کے انتخاب میں احمد فراز کے یہاں مختصر مصوتوں کا انتخاب نسبتاً زیادہ ہے تاہم غزلوں میں طویل مصوتوں سے بھی خوب کام لیا گیا ہے۔ احمد فراز کی شاعری میں صوتی سطح پر انتخاب کی بہت سی صورتیں ملتی ہیں۔ ''ذ'' اور ''ژ'' کے انتخاب کی مثال دیکھیے:

ع: ہم ارسطو ہیں شاہوں کے استاد ہیں:..........تنہا تنہا،ص ۱۵۳

احمد فراز کی شاعری میں سورج اور خورشید کے انتخاب کی مثالیں بھی عمدہ ہیں۔ وہ عموماً انقلابی موضوعات کے لیے ''خورشید'' اور محبوب کے لیے ''سورج'' استعارہ کرتے ہیں۔

خورشید کی مثال دیکھیے:

ہم ہیں ظلمت میں کہ ابھرا نہیں خورشید اب کے
کوئی کرتا ہی نہیں رات کی تردید اب کے (تنہا تنہا،ص ۱۶۰)

سورج کی مثال دیکھیے:

تیرے ہوتے ہوئے محفل میں جلاتے ہیں چراغ
لوگ کیا سادہ ہیں سورج کو دکھاتے ہیں چراغ (تنہا تنہا،ص ۱۳۹)

احمد فراز کی شاعری میں متنوع صوتی رنگ اور آہنگ موجود ہیں۔ جذبہ و تخیل صوت کو مہمیز کرنے میں اہم کردار ادا کرتے ہے۔ ان کی شاعری میں طویل اور مختصر مصوتوں کا استعمال بڑی عمدگی سے ملتا ہے۔ مختصر مصوتوں کا استعمال اگرچہ زیادہ ہے لیکن موسیقیت اور غنائیت سے خالی نہیں۔ احمد فراز کی زیادہ تر غزلوں کی ردیفیں آزاد یا کھلی ہیں جو غنائیت سے بھرپور احساس کی حامل ہیں۔ صفیری مصمتوں کی نسبت بندشی مصمتے زیادہ ہیں تاہم شاعر کی تخلیقی صلاحیت ہر مقام پر اپنے آپ کو منوالیتی ہے۔ ارتعاشی آوازوں میں ''ر'' کا استعمال ''ڑ'' سے کہیں زیادہ ہے۔

''ر'' ہند آریائی اور عربی فارسی کی مشترک آواز ہے جب کہ ''ڑ'' خالصتاً ہند آریائی حرف ہے۔ ''ر'' کے استعمال میں عربی بطور خاص فارسی زبان کا پورا پس منظر احمد فراز کے سامنے تھا اس لیے ''ر'' کا استعمال پورے صوتی آہنگ سے ملتا ہے۔ ان کی شاعری میں انفی مصمتوں کا استعمال بھی بخوبی ملتا ہے۔ م، ن ہند آریائی اور عربی فارسی میں مشترک استعمال ہوتی ہیں۔ احمد فراز کی شاعری میں جو بات نہایت اہم ہے، وہ یہ ہے کہ جو جو آوازیں یعنی مصمتے استعمال ہوتے ہیں وہ زبان و بیان کے قرینوں کے عین مطابق ہیں۔ یہ بات کافی حد تک انھیں ہم عصر شعرا میں منفرد درجے پر فائز کرتی ہے۔

زبان صوتی سطح پر لفظوں کے مناسب تال میل سے اپنے کرشمے دکھاتی ہے۔ صوت کا تعلق حرف سے اور حرف کا تعلق لفظ سے ہے۔ لفظ و معنی کا باہم مربوط رشتہ ہے۔ الفاظ خلا میں پرورش نہیں پاتے اور نہ ہی لفظ کی خوبیوں خامیوں کو مفرد سطح پر پرکھا جا سکتا ہے۔

لفظ کے حسن و قبح کا اندازہ دیگر ہم رتبہ الفاظ کے تقابل اور تطابق سے لگایا جاسکتا ہے۔ بالخصوص شاعری میں الفاظ کی قیمت باہمی ارتباط و انسلاک سے معلوم کی جاسکتی ہے۔ ہر لفظ کی کی معنویت لفظ ہونے کے باوجود الگ ہوتی ہے۔ یہاں فن کار کی تخلیقی صلاحیت اس کی درست سمت میں رہنمائی کرتی ہے۔ احمد فراز کی شاعری میں صوتی سطح پر جو انتخاب کی صورتیں موجود ہیں، ان کا اپنا خاص مزاج اور آہنگ ہے۔ لفظوں میں باہم ارتباط ان کے یہاں خاص صوتی تاثر پیدا کرتا ہے۔ ان کی شاعری کا گونجیلا لہجہ بالخصوص جہاں وہ نظریے کی بات کرتے ہیں، وہاں لفظوں کی گونج ان کا صوتی رنگ متعین کرنے میں ہماری معاون ہوتی ہے۔ فارسی زبان پر دسترس کی بنا پر اُن کا زورِ بیاں قاری یا سامع کی توجہ اپنی طرف کھینچ لیتا ہے۔ احمد فراز کی غزلیں یا رباعیات کو پڑھنے سے خوشگوار احساس ہوتا ہے۔ اُن کی نظمیں بھی لطف سے خالی نہیں لیکن جہاں جہاں فن پر نظریہ حاوی ہوتا ہے، وہاں وہاں موسیقیت کی لے قدرے دھیمی ضرور محسوس ہوتی ہے لیکن بدمزہ نہیں ہوتی۔ غزلوں میں مسلسل اور غنائی مصوتوں کا استعمال صوتی تاثر کو دوبالا کر دیتا ہے۔

احمد فراز کی شاعری میں کم و بیش ہمہ قسمی اصوات موجود ہیں۔ ہکاری آوازیں جو خالصتاً ہند آریائی آوازیں ہیں، ان کے استعمال میں بھی لطف کی کیفیت موجود ہے۔ آخر میں زیرِ نظر باب کے حوالے سے میں ایک بات کرنا ضروری سمجھتا ہوں جب میں نے احمد فراز کی شاعری کا صوتی مطالعہ شروع کیا تو بہت دقت کا سامنا ہوا۔ اس سلسلے میں میرے سامنے اردو میں خاطر خواہ مثالیں یا نمونے موجود نہیں تھے کہ جن پر عمل پیرا ہو کر بات آگے بڑھاتا۔ سو میں نے اپنی سمجھ بوجھ سے کام لیتے ہوئے اطلاقی نقطۂ نظر سے مختلف پیٹرن اختیار کیے۔ ظاہر ہے کہ اس میں کمیاں کوتاہیاں رہ گئی ہوں گی۔ ویسے بھی تحقیق میں کوئی بات حرفِ آخر نہیں ہوتی۔ لیکن اتنا ضرور کہوں گا کہ میں نے اپنے تئیں مختلف آوازوں، مصوتوں، مصمتوں کے اعداد و شمار اور تجزیاتی عمل میں جہاں تک ممکن ہو سکا احتیاط سے کام لیا ہے۔ تاہم کسی بھی قسم کی غلطی کے امکانات کو رد نہیں کیا جاسکتا۔

حوالہ جات

۱۔ خلیل احمد صدیقی، آواز شناسی ص ۱۹
۲۔ محبوب عالم خان، ڈاکٹر، اردو کا صوتی نظام ص ۱۶
۳۔ اقتدار حسین، ڈاکٹر، لسانیات کے بنیادی مباحث ص ۳۴
۴۔ ایضاً، ص ۳۵
۵۔ گوپی چند نارنگ، ادبی تنقید اور اسلوبیات ص ۱۱۶

باب ہشتم

احمد فراز کی شاعری کا معنیاتی مطالعہ

معنیات

لفظ کی جتنی بامعنی صورتیں ہیں، وہ معنیات کے زمرے میں آتی ہیں۔ ہر لفظ کا کوئی نہ کوئی معنی ضرور ہوتا ہے۔ لفظ اور معنی کے مابین تعلق انسان کا خود ساختہ ہے۔ حالات کے ساتھ ساتھ الفاظ کے معنی میں تبدیلی آتی رہتی ہے نیز معنی کی کئی صورتیں ہیں۔ مثلاً لغوی معنی، مرادی معنی، اصطلاحی معنی، استعاراتی معنی، علامتی معنی وغیرہ۔

مختلف حالات میں معنی کی یہی تبدیلی لفظ کو زندہ رکھتی ہے۔ شروع شروع میں انسان نے اشارے سے زبان کا کام لیا ہوگا، پھر اشارے کو لفظ سے جوڑنے کا عمل وجود میں آیا ہوگا، پھر یہ فیصلہ ہوا ہوگا کہ کس اشارے یا علامت کو کن معنوں میں استعمال کیا جائے۔ اس سارے عمل میں انسان کی نفسیات کا گہرا عمل دخل ہے۔ اشارے نے جب لفظ کی صورت اختیار کی ہوگی تو لفظ کے پڑھنے یا بولنے سے فوراً کسی شئے کا تصور ذہن میں اُبھرا ہوگا یا شئے کو دیکھتے ہی کسی لفظ کی ضرورت پڑی ہو گی۔ دراصل کسی شے کا تصور ہی معنی ہے۔ لفظ اور معنی کا باہم مربوط رشتہ ہے۔ لفظ لباس ہے تو معنی جسم لفظ جسمانی ڈھانچا ہے تو معنی روح، معنی ہر دور میں اپنی ضروریات کے مطابق لباس بدلتا رہتا ہے۔ زبان میں بے شمار الفاظ ایسے ہیں جو اپنے اصلی معنوں سے ہٹ کر استعمال ہوتے ہیں۔ بعض اوقات صرف معنی ہی نہیں بدلتے، لفظ بھی اپنی صوتی اور ہیئتی حالت بدلتے رہتے ہیں۔ معنیات لفظ و معنی کا ایک طویل سلسلہ ہے جو تاریخ کے نہاں خانوں میں بغیر کسی تعطل کے جاری وساری ہے۔ لفظ و معنی کے اس تسلسل پر تاریخی اور معاشرتی اتار چڑھاؤ کے اثرات مرتب ہوتے رہتے ہیں۔ بقول

ڈاکٹر سہیل بخاری:

''حقیقت یہی ہے کہ زبان کائنات کے لیے اور لفظ معنی کے لیے بنا ہے۔ ہم لفظ کے لیے معنی تلاش کرنے نہیں جاتے بلکہ معنی کے لیے لفظ گھڑتے ہیں۔ معنی کی یہ اوّلیت اور لفظ کی ثانویت یعنی لفظ پر معنی کی فوقیت ایک ایسی ناقابل تردید حقیقت ہے جو ہمیشہ پیشِ نظر رہتی ہے۔''[۱]

لفظ پر معنی اولیت واہمیت رکھتا ہے۔ عموماً ہمیں لفظ کی ضرورت کسی شے یا معنی کے لیے پڑتی ہے۔ جب ہم کسی معنی کو واضح کرنا چاہتے ہیں تو لفظوں کا سہارا لینا پڑتا ہے یہی لفظ ہمیں معنی کی دہلیز پر پہنچا دیتے ہیں اور ہم آسانی سے ادائے مطلب میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ بعض اوقات ایک لفظ کے کئی معنی ہوتے ہیں اور بعض اوقات کئی الفاظ ایک معنی پر مشتمل ہوتے ہیں۔ ابتدا میں ہر لفظ کا ایک معنی ہوتا ہے بعد میں ایک ایک لفظ کے کئی کئی معنی پیدا ہو جاتے ہیں مگر ابتدا والے معنی کی اپنی اہمیت ہوتی ہے۔

''مختلف الفاظ وقت کے ساتھ ساتھ اپنے معنی تبدیل کرتے رہتے ہیں مثلاً منشی کا لفظ پہلے پڑھے لکھے کے لیے استعمال ہوتا تھا مگر اب یہ لفظ وکیل کے منشی یا ایسے شخص کے لیے استعمال ہوتا ہے جس کا مطالعہ یا معلوماتِ علمی زیادہ نہیں۔''[۲]

معنیات لسانی علامات کی مدد سے حقیقی اشیا تک رسائی کا عمل ہے۔ معنیات میں کسی چیز کی اصلی اور حقیقی خصوصیات کو زیرِ بحث نہیں لایا جاتا بلکہ اشیا اور اشیا سے متعلق علامات کو زیرِ بحث لایا جاتا ہے۔ یعنی اشیا اپنی شناخت کے لیے زبان سے کس انداز میں الفاظ متعین کرواتی ہیں۔ وہ کون سا رشتہ یا تعلق ہوتا ہے جس کی بنا پر مخصوص معنی کے لیے مخصوص لفظ تراشا جاتا ہے۔ ہر لفظ مختلف سیاق، سباق میں مختلف معنی دیتا ہے۔ کہیں وہ اپنے لغوی معنی دے رہا ہوتا ہے تو کہیں مرادی یا اصطلاحی۔ اِسی طرح کہیں لفظ استعاراتی معنی دیتا ہے تو کہیں علامتی۔ لفظ کی یہ مختلف صورتیں موقع ومحل اور سیاق وسباق کی محتاج ہوتی ہے۔

''معنی کے مطالعہ کا رجحان خاصا پرانا ہے جسے علمِ معانی سے تعبیر کیا جاتا رہا ہے۔
''علمِ معانی: وہ استعداد ہے جو کلام موافق اور مطابق ضرورت ادا کرنے میں غلطی اور خطا سے محفوظ رکھے۔''[۳]

معنی کی تفہیم کا یہ رجحان گو موجودہ معنیاتی مباحث کے نقطۂ نظر سے نہیں تھا لیکن معنی کو سمجھنے اور لفظ سے اِس کا تعلق جوڑنے کی کوشش خاصی قدیم روایت ہے۔ بے شمار لغات کی موجودگی اسی بات کا ثبوت ہے۔ لفظ و معنی کی بحث قدیم سہی لیکن لسانیات کے نقطۂ نظر سے معنیات کے ڈانڈے انیسویں صدی میں ملتے ہیں۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ایک ایک لفظ کے کئی کئی مترادفات موجود ہیں۔ کیا ہر مترادف اُس لفظ کے صحیح معنی کا حق ادا کر سکتا ہے؟ ایسا ہرگز نہیں کوئی بھی مترادف مکمل طور پر دوسرے کا ہم پلہ نہیں ہو سکتا، ان میں کچھ نہ کچھ فرق ضرور ہوتا ہے۔ اگر اس میں فرق نہ ہوتا تو ایک لفظ کی جگہ دوسرا لفظ رکھنے سے معنی میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ اس سے معلوم ہوا کہ: ''معنیات کا مطالعہ معنی کی درست سمت متعین کرنے کا نام ہے یعنی ''معنیات سے مراد معنی کا مطالعہ ہے۔'' [۴]

احمد فراز......معنیاتی مطالعہ

بیسویں صدی جہاں سائنس و ٹیکنالوجی کے اعتبار سے اہم ہے، وہیں علم و ادب کے نقطۂ نظر سے بھی بہت اہمیت کی حامل ہے۔ مشرق ہو یا مغرب، شعر و ادب کے میدان میں بے پناہ ترقی ہوئی۔ ہمارے ہاں جہاں ن۔ م راشد، میرا جی، مجید امجد نے آزاد نظم کا میدان ہموار کیا، وہیں اقبال اور فیض جیسے شعرا بھی سامنے آئے۔

بیسویں صدی کے نصف آخر میں شعر و ادب کی نہایت توانا آواز احمد فراز کی صورت میں اُبھری۔ بدقسمتی سے فراز کی شاعری پر ٹین ایجر کی مہر لگا دی گئی جو مبنی بر انصاف نہیں ہے۔ احمد فراز کی شاعری میں خواب اور حقیقت کی خوب صورت آمیزش ملتی ہے۔ خواب اور حقیقت کے امتزاج سے ان کی نظریاتی اساس وجود میں آتی ہے۔ احمد فراز نے غزلوں اور نظموں میں نیا معنیاتی نظام پیش کیا ہے جس میں رومان اور انقلاب کی آمیزش اُن کے تصورِ فکر کی نشان گر ہے۔

اب یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا احمد فراز کی فکر میں رومان غالب ہے یا انقلاب؟ جس گروہ نے اُن پر ٹین ایجر ہونے کا فتویٰ دیا، انھوں نے احمد فراز کی مزاحمت کو بہرے سے نظر انداز کر دیا اور جنھوں نے اُن کی مزاحمت پر زور دیا وہ ان کے رومانوی رویوں سے انصاف نہ کر سکے۔ علاوہ ازیں اُن کی غزل اور نظم کے سائے میں آزاد نظم سے ناانصافی ہوئی۔ بقول احمد ندیم قاسمی:

''مجھے ہمیشہ یہ محسوس ہوا ہے کہ فراز کی غزلوں اور نظموں کی دل آویزی نے اس کی

آزاد نظموں کی شدید حق تلفی کی ہے۔" [۵]

احمد فراز نے آزاد نظموں میں عمدہ تجربات کیے ہیں۔ ان کے یہاں دو مصرعوں کی بحروں میں اختلاف بھی ملتا ہے۔ ردیف قافیے کی کمی الفاظ کی موسیقیت پورا کر دیتی ہے۔ فراز کے ہاں بغاوت کا عنصر بھی ملتا ہے۔ وہ بغاوت زمانے کے مصلحت آمیز رویوں سے ہے۔ ڈکٹیٹر شپ اور دولت کی غیر مساویانہ تقسیم سے ہے۔ احمد فراز ترقی پسند تحریک سے وابستہ تھے۔ فیض احمد فیض کی صحبت میں رہے۔ ڈکشن کے اعتبار سے فیض اور فراز میں بنیادی فرق انگریزی اور فارسی سے متاثر ہونے کا ہے۔ فیض نے فارسی سے بھی خوب فائدہ اٹھایا لیکن اُن کی شاعری کے پس منظر میں انگریزی زبان و ادب کا عمل دخل زیادہ ہے جب کہ احمد فراز کے یہاں فارسی کا خاص مزاج موجود ہے۔ فیض کے بارے میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے کہا ہے:

"جہاں تک ڈکشن کا تعلق ہے، فیض کا ڈکشن غالب اور اقبال کے ڈکشن کی توسیع ہے۔" [۶]

میرے خیال میں فراز کا ڈکشن نہ صرف فیض کے ڈکشن کی توسیع ہے بلکہ زبان دانی میں فراز فیض سے بہتر مقام پر فائز ہے۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ فراز کی علمی تربیت میں فارسی زبان کے اثرات زیادہ ہیں۔ لفظ و معانی کی در و بست اور تراکیب سازی میں جو سلیقہ فراز کے ہاں ملتا ہے، وہ فیض کے ہاں کم ہے۔ رشید حسن خاں نے بھی اپنے مضمون "فیض کی شاعری" میں فیض کی لغزشوں کی نشاندہی کی ہے "فیض کی نظموں میں قدم قدم پر نہایت غیر مانوس معنیات اور بے جوڑ تشبیہات ملتی ہیں جن کے سبب ان کی بیشتر نظمیں حُسنِ بیان کے بعض عناصر سے بالکل معرا ہو کر رہ گئی ہیں" [۷] البتہ فیض کی یہ خوبی ہے کہ فیض نے اردو شاعری کو نیا معنیاتی نظام دیا۔

یہ حقیقت ہے کہ فیض احمد فیض نے اردو شاعری میں نئے الفاظ کا اضافہ نہیں کیا، تاہم یہ بھی حقیقت ہے کہ انھوں نے نئے اظہاری پیرائے وضع کیے ہوئے ہیں۔ احمد فراز نے کافی حد تک تو اپنے پیش رووں کی تقلید کی۔ اُن کی زمینوں میں اشعار کہے لیکن ہندی، اُردو، فارسی اور پشتو کے تہذیبی اثرات کے زیرِ اثر کچھ نئی تراکیب بھی وضع کیں۔ اس سب کچھ کے باوجود اُن کا غالب رُجحان فارسی سے استفادے کی طرف ہی رہا۔ فراز نے زیادہ تر الفاظ کو اصلی معنوں ہی میں لیا ہے تاہم علامتی اور استعارتی اندازِ بیاں کے ذریعے نئی معنیات کو بھی سامنے لائے ہیں۔ ان کی کل غزلیں ۵۱۸ ہیں۔ اور نظمیں ۲۱۸ ہیں۔ تمام غزلوں، نظموں پر بات کرنا ممکن نہیں البتہ چند غزلوں،

نظموں کا معنیاتی تجزیہ پیش خدمت ہے۔

غزلوں کا معنیاتی مطالعہ

غزل وہ شوخ حسینہ ہے جو اپنے بدن پر کسی غیر شاعر کا سایہ تک نہیں پڑنے دیتی اگر کوئی متشاعر کسی ہتھکنڈے سے اس پر قابض ہو بھی جائے تو نباہ نہیں ہو سکتا۔ بہت جلد جدائی کی نوبت آن پہنچتی ہے۔ نباہ کے لیے غزل سے مزاج آشنائی ضروری ہے اس کے ناز اٹھانے پڑتے ہیں رمز و ایمائیت، تمثیل و استعارہ، پیکر تراشی، محاکات نگاری، معنی آفرینی اور سخن گسترانہ انداز بیاں جیسی فرمائشیں پوری کرنا پڑتی ہیں۔ آنسوؤں کے جام پلانے پڑتے ہیں تب کہیں جا کر ظالم رام ہوتی ہے۔ رام ہو جائے تو ہمیشہ ساتھ نبھاتی ہے۔ مشکل حالات میں سہارا دیتی ہے قدم قدم پر شاعر کا دفاع کرتی ہے۔ اسے گمنامی کے گڑھے سے نکال کر نامووری کی مسند پر فائز کر دیتی ہے۔

غزل نے اپنوں اور غیروں کی باتیں بھی سنیں، بہت سرد گرم برداشت کیے۔ رشید احمد صدیقی نے اردو شاعری کی آبرو کہا، فراق گورکھپوری نے سخن کی انتہا کہہ دیا یوسف حسین خاں نے عطرِ سخن کے تمغے سے نوازا۔ عظمت اللہ خاں نے گردن زدنی قرار دیا، کلیم الدین احمد نے نیم وحشی صنفِ سخن کا طعنہ دیا۔ مظہر امام نے اسے پابندیوں سے آزاد کرنے کی کوشش کی بشیر بدر نے نثر میں ڈھالنے کا چارہ کیا۔ مجال ہے جو اس نے اپنے مزاج سے ہٹ کر کوئی بات برداشت کی ہو جس ادبی تہذیب میں اس کی پرورش ہوئی تھی کیسے ممکن تھا وہ ادبی اخلاقیات سے منہ موڑ لیتی اپنوں کا شکریہ ادا کیا غیروں کو اپنے عمل سے جواب دے کر غزل نے اپنا سفر جاری رکھا۔

بارہا ایسا بھی ہوا کہ اگر شاعر نے نظم کو اپنا لیا تو غزل نے نہ چاہتے ہوئے بھی سوکن کو گلے لگا لیا۔ اپنی انفرادیت قائم رکھتے ہوئے اس سے مزاج آشنائی کی جس کے نتیجے میں نظم نے بھی غزل کی طرف ہاتھ بڑھایا۔ اقبال کی غزلیں اور نظمیں باہم ہم آغوش نظر آتی ہیں اور شعرا کی مثالیں بھی مل جائیں گی۔ احمد فراز نے دونوں کو ساتھ ساتھ چلایا ۵۱۸ غزلیں کہیں تو ۲۱۸ نظمیں بھی لکھ ڈالیں۔ عشق و محبت کی داستانیں غزل کے سپرد کیں تو انقلاب اور مزاحمت کا کام نظم سے لیا۔ اور کہیں کہیں دونوں سے دونوں کام بھی لیے۔ احمد فراز کی چند غزلیں دیکھیے:

تو کہاں ہے مگر اے دوست پرانے میرے	جز ترے کوئی بھی دن رات نہ جانے میرے
برگ آوارہ کی مانند ٹھکانے میرے	تُو بھی خوشبو ہے مگر میرا تجسّس بے کار

شمع کی لَو تھی کہ وہ تُو تھا مگر ہجر کی رات　　دیر تک روتا رہا کوئی سرہانے میرے

لٹ کے بھی خوش ہوں کہ اشکوں سے بھرا ہے دامن
دیکھ غارت گرِ دل یہ بھی خزانے میرے

(دردِ آشوب، ص ۲۰)

لفظی حوالے سے دیکھیں تو لفظ سارے مستعمل اور مروج ہیں لیکن اشعار میں جو تجسس اور انتظار کی کیفیت موجود ہے، اس نے غزل میں لطف پیدا کر دیا ہے۔ پہلے شعر میں شاعر استفہامیہ انداز میں کہتا ہے کہ ''اے میرے پرانے دوست تو کہاں ہے؟'' تو ہی تو میرا اہم راز تھا جز ترے میرے حالات سے بھلا کون واقف ہے۔ اگلے شعر میں محبوب کو خوشبو سے تشبیہ دی گئی ہے کہ خوشبو کو قید نہیں کیا جاسکتا اس لیے خوشبو کو قید کرنے کا تجسس ہی بیکار ہے۔ ساتھ ہی خود کو برگ آوارہ کہہ دیا کہ برگ آوارہ کا بھی کوئی ٹھکانہ نہیں ہوتا یعنی نہ تجھے قید کیا جاسکتا ہے اور نہ ہی میں کسی جگہ مقید ہو سکتا ہوں۔ خوشبو، برگِ آوارہ مستعمل الفاظ سہی لیکن اُن میں جو نئی معنویت پیدا کی گئی ہے، وہ احمد فراز کا حصہ ہے۔

تیسرے شعر میں محبوب کو شمع کی لَو کہنا اور اِس لَو کو ہجر کی رات سے جوڑ دینا عمدہ قرینہ ہے۔ شمع اور لَو کی اہمیت رات میں ہوتی ہے یعنی محبوب کا تصور روشنی کی مانند ہے۔ اب دلچسپ بات یہ ہے کہ وہ شمع کی لَو تھی یا محبوب تھا دیر تک سرہانے روتا رہا۔ شمع جب جلتی ہے تو موم پگھلتا ہے جسے آنسو کہا گیا ہے۔ ہجر کی رات اس قدر پرخوف ہے کہ محبوب کا تصور روشنی بن کر ہجر کی تاریکی میں گھلتا رہا۔ اگر آخری شعر کو ساتھ ملا لیں تو اشکوں سے بھرا ہوا دامن خزانے کی مانند ہے، خزانہ لُٹ سکتا ہے۔ آنسو گر کر زمیں میں جذب ہو سکتے ہیں۔ آنسوؤں کا جذب ہونا لٹنے کے مترادف ہے یہاں شاعر نے ندائیہ انداز میں محبوب کو غارت گرِ دل کہا ہے کہ اے غارت گرِ دل میں تو لٹ کر بھی خوش ہوں کہ میرا دامن آنسوؤں سے بھرا ہوا ہے اور یہی آنسو میرے لیے خزانہ ہیں۔ خزانہ اس لیے ہیں کہ یہ محبوب کی یاد میں نکلے ہیں۔ غزل کے اِن اشعار میں لفاظی پرانی سہی لیکن معنویت نئی ہے۔

اے خدا جو بھی مجھے پندِ شکیبائی دے　　اُس کی آنکھوں کو مرے زخم کی گہرائی دے
تیرے لوگوں سے گلہ ہے مرے آئینوں کو　　ان کو پتھر نہیں دیتا ہے تو بینائی دے
یہ دہن زخم کی صورت ہے مرے چہرے پر　　یا مرے زخم کو بھر یا مجھے گویائی دے
جن کو پیراہنِ توقیر و شرف بخشا ہے　　وہ برہنہ ہیں اُنھیں خلعتِ رسوائی دے

کیا خبر تجھ کو کہ کس وضع کا بسمل ہے فراز
وہ تو قاتل کو بھی الزامِ مسیحائی دے

(جاناں جاناں، ص ۱۶۔۱۷)

پہلے شعر میں ندائیہ انداز میں شاعر خدا سے مخاطب ہے کہ جو بھی مجھے صبر کی تلقین کر رہا ہے، اس کی آنکھوں میں اتنی صلاحیت پیدا کر دے کہ وہ میرے زخم کی گہرائی دیکھ سکے۔ اُسے اندازہ ہو سکے کہ میں کیوں چیخ رہا ہوں۔ محض پند شکیبائی کوئی بڑا کام نہیں، بڑا کام تو حقیقت سے شناسا ہو کر معاملے کا حل ہے۔

دوسرے شعر میں آئینے کی معنویت بدل کر رکھ دی ہے۔ آئینے میں تو اپنا چہرہ دیکھا جا سکتا ہے لیکن احمد فراز نے یہاں آئینے سے مراد نظریات لیے ہیں۔ سوچ اور فکر کی گہرائی لی ہے یعنی تیرے لوگوں سے میرے نظریات اور میری سوچ اور فکر کو گلہ ہے یا تو انھیں پتھر دے دے کہ وہ میرے نظریات کے آئینے توڑ کر رکھ دیں یا انھیں ایسی بینائی دے جس سے وہ آئینے میں اپنی صورت دیکھ سکیں۔ کس قدر اُن کی شکل مسخ ہو چکی ہے۔ اگر بینائی نہیں تو اندھے لوگوں کو میں کس طرح آئینہ دکھاؤں؟ یہاں بھی لفظ وہی ہیں جو زبان میں پہلے سے رائج ہیں لیکن جو معنویت پیدا کی گئی ہے، وہ نئی ہے۔

تیسرے شعر میں دہن کو زخم کہا گیا ہے یعنی یا تو اس زخم کو بند کر دے یا مجھے بولنے کی طاقت عطا کر! صرف دہن کا ہونا کافی نہیں جو دہن ظلم کے خلاف آواز بلند نہ کر سکے، وہ دہن بے فائدہ ہے اور زخم کی مانند ہے، اسے بند ہو جانا چاہیے۔ یہاں دہن سے مراد زبان ہے یعنی سچ کی گواہی دینا اور ظلم کے خلاف آواز بلند کرنا، انسانیت کی معراج ہے جو انسان مصلحت آمیز رویوں کی بھینٹ چڑھ کر سچ کو سچ یا روشنی کو روشنی نہیں کہتا، وہ اندھیروں کا پیامبر ہے۔ اے خدا! مجھے سچ بولنے کی طاقت عطا کر اور منافقت سے بچا۔

اب دیکھیں دہن، زخم، چہرہ، گویائی مروج الفاظ ہیں لیکن فراز نے اِن کو نئی معنویت دی ہے۔ دہن کو زبان کے معنی دیے ہیں یعنی جس دہن میں زبان نہیں، وہ زخم کی صورت ہے۔ اگر ہم دو ہونٹوں پر غور کریں تو بظاہر زخم کی صورت نظر آتے ہیں، جب زخم کھلتا ہے تو درد کی کیفیت محسوس ہوتی ہے۔ ہونٹ کھلیں تو زبان سے حق کی آواز نکلنی چاہیے جس کے لیے بے شمار درد اور غم برداشت کرنے پڑتے ہیں۔

چوتھے شعر میں طنز کا شدید حربہ موجود ہے کہ جو لوگ عزت و توقیر کے لباس میں ملبوس ہیں جنھیں شرف توقیر بخشا گیا ہے۔ دراصل وہ اس عزت کے لائق نہیں۔ اُن پر یہ لباس جچ نہیں رہا، وہ اس لباس میں بھی برہنہ نظر آرہے ہیں، انھیں عزت و توقیر کا کوئی پاس نہیں۔ اُن سے یہ لباس چھین کر خلعتِ رسوائی عطا کرنا چاہیے یعنی جو عزت انھیں بخشی گئی ہے، نہ وہ اس کے اہل ہیں اور نہ ہی انھیں اس کا پاس ہے اس لیے وہ ذلت و رسوائی کے حق دار ہیں۔ اگر اُن کو پہچانا نہ گیا تو وہ سماج کے لیے نقصان دہ ثابت ہوں گے۔ انھیں جلد از جلد رسوائی سے روشناس کروا دیا جائے وہ اسی کے اہل ہیں۔ وہ پیراہنِ توقیر میں ہونے کے باوجود برہنہ ہیں کیونکہ اُن کا لباس رسوائی ہے اس لیے اُن سے شرف و توقیر چھین کر اُن کو پیراہن رسوائی بخشا جائے کہ جس کے وہ حق دار ہیں۔ یہاں احمد فراز نے نادر تراکیب کے ذریعے عمدہ مفہوم تراشا ہے۔

پانچویں شعر میں فراز نے خود کو اس قدر وضع دار بسمل قرار دیا ہے جو زخمی ہونے کے باوجود قاتل کو مسیحا سمجھتا ہے۔ قاتل کو مسیحا کہنا نئی بات نہیں لیکن لفظی دروبست ایسی کہ معنویت میں لطف پیدا ہو گیا:

تم زمانہ آشنا تم سے زمانہ آشنا	اور ہم اپنے لیے بھی اجنبی نا آشنا
راستے بھر کی رفاقت بھی بہت ہے جانِ من	ورنہ منزل پر پہنچ کر کون کس کا آشنا
اب کے ایسی آندھیاں اٹھیں کہ سورج بجھ گئے	ہائے وہ شمعیں کہ جھونکوں سے بھی تھیں نا آشنا
مدتیں گزریں اِسی بستی میں لیکن اب تلک	لوگ ناواقف، فضا بیگانہ، ہم نا آشنا
ہم بھرے شہروں میں بھی تنہا ہیں جانے کس طرح	لوگ ویرانوں میں کر لیتے ہیں پیدا آشنا

خلقِ شبنم کے لیے دامن کشا صحراؤں میں
کیا خبر! ابرِ کرم ہے صرف دریا آشنا

(تنہا تنہا، ص ۶۸۔۶۹)

پہلے شعر میں صنعت عکس و تبدیل کا استعمال شعر کی معنویت میں اضافہ کر رہا ہے۔ ’’تم زمانہ آشنا تم سے زمانہ آشنا‘‘ پر غور کریں تو لفظ تو وہی ہیں جو زبان میں مروج ہیں لیکن اِن میں جو معنویت پیدا کی گئی ہے، وہ پر لطف ہے۔ تم زمانے سے شناسا ہو اور زمانہ تجھ سے شناسا ہے۔ اس کے برعکس ہم تو اپنے لیے بھی اجنبی ہیں یعنی جس طرح زمانہ شاطر ہے، تم بھی اُسی طرح شاطر ہو۔ یہ دنیا تیزی و

طراری کی دنیا ہے اس لیے تم اس کے معیار پر پورا اترتے ہو جب کہ میں اپنے خلوص و محبت میں صاف شفاف اور سیدھے سادے رویوں پر یقین رکھتا ہوں اس لیے میں تو خود سے بھی شناسا نہیں ہو سکا۔ یہاں لفظ و معنی کا تال میل معنویت میں اضافہ کر رہا ہے۔

دوسرے شعر میں زمانے کی تلخ حقیقت کی طرف اشارہ کر کے معنویت میں گہرائی اور گیرائی پیدا کی گئی ہے کہ دنیا منزل پر پہنچتے ہی احسان فراموش ہو جاتی ہے اس لیے راستے کی رفاقت ہی غنیمت ہے۔ اسی پر قناعت کر لینا کافی ہے۔ اس شعر میں لفظوں میں کوئی نئی صورت نہیں پیدا کی گئی البتہ معنویت میں زمانے کے حقائق سمو دیے گئے ہیں۔

تیسرے شعر میں "سورج" نئی معنویت میں استعمال کیا گیا ہے کہ بڑے بڑے عظیم کرداروں کو بھی حالاتِ زمانہ نے برباد کر کے رکھ دیا ہے جہاں یہ عظیم ہستیاں یا عظیم کردار زمانے کے ہاتھوں بکھر گئے ہیں، روشنی سے محروم ہو گئے وہاں چھوٹے کرداروں کی بساط ہی کیا۔ وہ شمعیں جو جھونکوں سے نا آشنا تھیں، وہ کس طرح آندھیوں کے سامنے ٹِک سکتی تھیں۔ یہاں لفظ "آندھیاں" ظلم و زیادتی کے اظہار کے لیے استعمال ہوا اور سورج اہلِ علم کے لیے، جو زمانے کے سامنے اپنی بقا کی جنگ ہار گئے ہیں۔

چوتھے شعر میں انسانی بے حسی اور اجنبیت اور دنیا کی بے ثباتی کی طرف اشارہ ہے کہ یہ دنیا اس قدر بے حس اور اجنبیت کا مرقع ہے کہ ایک مدت اس میں گزار لینے کے باوجود بھی انسان اجنبیت اور بیگانگی محسوس کرتا ہے۔ اِس شعر میں "بستی" بستی کے معنوں میں نہیں بلکہ دنیا اور زمانے کے معنوں میں استعمال ہوا ہے یعنی لفظ "بستی" اپنے اصلی معنوں سے ہٹ کر استعمال ہوا ہے۔ پانچویں شعر میں پہلی بات کا اعادہ موجود ہے کہ ہم تو بھرے شہروں میں بھی تنہا ہیں۔ لوگ ویرانوں میں بھی آشنا پیدا کر لیتے ہیں۔ یہاں ایک بات قابلِ غور ہے کہ اجنبیت کا ذمہ دار خود کو ٹھہرایا گیا ہے۔ احمد فراز نے یہاں انسان کے نفسیاتی پہلو اور نفسیاتی الجھنوں کی طرف اشارہ کیا ہے کہ وہ اپنی ذات میں اس قدر اجنبیت محسوس کرتا ہے کہ کہیں بھی اطمینان کی صورت نصیب نہیں ہوتی، اِس کی اس حالت کی ذمہ دار اُس کی نفسیاتی الجھنیں ہیں۔

آخری شعر میں خلق کی معصومیت، سادگی یا خوش گمانی کو موضوع بنایا گیا ہے کہ وہ صحراؤں میں شبنم کے لیے دامن پھیلائے ہوئے ہے۔ صحراؤں کی تلخیوں میں شبنم کی بوند بوند کو ترس رہی ہے، اسے خبر نہیں کہ ابرِ کرم تو صرف دریاؤں پر برستا ہے۔ اس شعر میں فراز کا سائنسی شعور بھی کھل کر سامنے آ

جاتا ہے کہ بادل سمندر سے پیدا ہوتے ہیں۔ یہاں ''دریا'' سمندر کے معنی میں استعمال ہوا ہے۔ فارسی میں ''دریا'' کے معنی سمندر لیے جاتے ہیں۔ اگر ''دریا'' کے معنی دریا ہی لیے جائیں تو یہاں طنز کا پہلو موجود ہے کہ ابر کرم تو صرف دریا سے شناسا ہے۔ سبھی طاقتور کا ساتھ دیتے ہیں، کمزور کی کوئی پروا نہیں کرتا۔ ابر کرم کا رُجحان دریا کی طرف ہی ہوگا، صحرا کی طرف نہیں ہوگا۔

اِس غزل میں اجنبی، راستے، رفاقت، آندھیاں، سورج، شمعیں، خلق، شبنم، صحرا اور دریا وغیرہ ایک جمالیاتی تاثر لیے ہوئے ہیں۔ یہ جمالیاتی کیفیات احمد فراز کے مزاج کا حصہ ہیں۔ یہ غزل محض فکر کی ترسیل نہیں کرتی بلکہ اِس کے اندر جو جمالیاتی تاثر موجود ہے، وہ غزل کے بیرونی ڈھانچے سے بھی جھلک رہا ہے:

اس کا اپنا ہی کرشمہ ہے فسوں ہے یوں ہے	یوں تو کہنے کو سبھی کہتے ہیں یوں ہے یوں ہے
تم نے دیکھی ہی نہیں دشتِ وفا کی تصویر	نوک ہر خار پہ اک قطرۂ خوں ہے یوں ہے
تم محبت میں کہاں سود و زیاں لے آئے	عشق کا نام خرد ہے نہ جنوں ہے یوں ہے

اب تم آئے ہو مری جان تماشا کرنے
اب تو دریا میں تلاطم نہ سکوں ہے یوں ہے
(اے عشق جنوں پیشہ، ص ۳۲)

پوری غزل میں ردیف ''یوں ہے'' بڑی معنی خیز ثابت ہوئی ہے۔

پہلے شعر میں قاری یا سامع کو سوچ کر کچھ کڑیاں ملانا پڑتی ہیں۔ اُس کا اپنا ہی کرشمہ ہے یا فسوں ہے، کون سا کرشمہ، کون سا جادو؟ وہ کرشمہ اُس کے حسن کا ہو سکتا ہے جو جادو کا کام کر رہا ہے۔ اب اس کرشمے کے نتائج کیا برآمد ہوتے ہیں؟ بات واضح نہیں البتہ دوسرے مصرعے میں ''یوں تو کہنے کو سبھی کہتے ہیں یوں ہے یوں ہے'' میں مختلف لوگوں کی تاویلیں ہیں کہ یوں ہوگا، یوں ہوگا۔ آخر کیا ہوگا؟ بات میں ابہام ہے لیکن پورے شعر کا مجموعی تاثر اپنی الگ معنویت دے رہا ہے کہ لوگ جو بھی تاویلیں کریں، بات ساری محبوب کے کرشمے کی ہے۔ کرشمہ ویسے بھی ماوراء العقل ہوتا ہے اور جادو بھی غیر مرئی سی کیفیت ہے۔ ''کرشمہ'' اور ''جادو'' دونوں غیر مرئی صورتیں ایک ایسی معنویت کا احساس دلا رہی ہیں جسے محسوس تو کیا جا سکتا ہے لیکن بیان کرنا مشکل ہے۔ بیان کرنے میں بے شمار موضوعات چھیڑے جا سکتے ہیں۔ احمد فراز کی شاعری میں ایسی مثالیں بہت کم ہیں۔

دوسرے شعر میں استعارہ بالکنایہ سے عمدہ معنویت پیدا کی گئی ہے۔ "دشتِ وفا" اضافت استعارہ سے کام لیتے ہوئے وضاحت پیش کی گئی ہے کہ تو نے وفا کے دشت یعنی عشق کے دشت کی تصویر نہیں دیکھی۔ اِس دشت کا ہر کانٹا عاشق کے خون کا پیاسا ہے۔ ہر کانٹے کی زباں پر خواہشات کے خون کے قطرے ہیں۔

اِس میں دشتِ وفا، تصویر، قطرۂ خوں، نوکِ ہر خار میں لفظ اپنی اصلی معنوں سے ہٹ کر معنی دے رہے ہیں۔ یہاں دشتِ وفا کے معنی عشق کی پریشانیاں ہیں۔ قطرۂ خوں مرئی ہونے کے باوجود غیر مرئی صورت میں استعمال ہوا ہے جس کا مطلب خواہشات کا قتل ہوتا ہے۔ خار سے مراد وہ ظالم رویے ہیں جو عاشق کی اذیت کا سبب بن رہے ہیں۔

تیسرے شعر میں عشق کو خرد اور جنوں کی درمیانی کیفیت بتایا گیا ہے۔ عام طور پر خرد کو جنوں کا دشمن تصور کیا جاتا ہے کہ جنوں کی صورت میں خرد کو استعمال میں نہیں لایا جا سکتا اور عام طور پر اسی طرح عشق کو جنوں کے معنوں میں استعمال کیا جاتا ہے۔ احمد فراز نے عشق اور خرد کے درمیان فرق کو واضح کیا ہے کہ عشق مکمل طور پر نہ جنوں سے خالی ہوتا ہے اور نہ خرد سے دور۔ دونوں کو کام میں لایا جاتا ہے۔ محض خرد کی پیروی عقل پرستی کو جنم دیتی ہے جس سے فلسفی وجود میں آتا ہے اور جنوں کی کیفیت پاگل پن کے قریب لے جاتی ہے۔ عشق تو متحرک قوت ہے جس سے دنیا کے کام آسانی سے نکالے جا سکتے ہیں۔ عشق کی یہ معنویت اور یہ تعریف ایک لحاظ سے نئی ہے۔

چوتھے شعر میں ایک نیا موضوع نکالا گیا ہے کہ تم اب تماشا کرنے آئے ہو جب محبت کے دریا میں نہ تلاطم ہے اور نہ سکوں ہے۔ اگر محبوب جذبات کے تلاطم کی صورت میں آتا تو تلاطم سکون میں بدل سکتا تھا۔ اگر سکون کی کیفیت میں آتا تو سکون تلاطم میں بدل سکتا تھا۔ مایوسی کے عالم میں اُمید کی کرن چمک سکتی تھی۔

جب محبوب آیا تو جذبات کا دریا نہ پوری طرح متلاطم ہے اور نہ پُرسکون۔ ایسی صورت میں محبوب کی آمد دوہری اذیت و رسوائی کا سبب ہے۔ اُمید و بیم کے درمیان قوتِ فیصلہ ختم ہو جاتی ہے، یہی کشمکش تماشے کے مترادف ہے۔

اس موڑ پر محبوب کا آنا، نہ خوشی کا باعث ہے اور نہ غم کا۔ خوشی اس لیے کہ اب عاشق مکمل طور پر محبوب کی آمد کا منتظر نہیں، جب منتظر تھا وہ نہیں آیا۔ اس موڑ پر اس کا آنا خوشی کا باعث نہیں ہو

سکتا۔ رہی بات غم کی کہ غم اس لیے کہ جذبات کے پرسکون ہونے کی طرف طبیعت رواں ہے۔ اس کا پھر سے عشق و محبت کی اذیت میں بکھر جانے کا خدشہ ہے۔ اگر نہ آتا تو طبیعت پرسکون ہو سکتی تھی اب غم تو نہیں البتہ غم کا خدشہ ضرور ہے۔ احمد فراز نے تلاطم، دریا اور سکون سے جذبات و احساسات کے اتار چڑھاؤ کا کام لیا ہے:

باغباں ڈال رہا ہے گل و گلزار پہ خاک	اب بھی میں چپ ہی رہا تو مجھ پہ مرے اشعار پہ خاک
کیسے بے آبلہ پا بادیہ پیما ہیں کہ ہے	قطرۂ خوں کے بجائے سرِ ہر خار پہ خاک
سرِ دربار ستادہ ہیں مئے منصب و جاہ	تف بر اہلِ سخن و خلعت و دستار پہ خاک

تا کسی پر نہ کھلے اپنے جگر کا احوال
مَل کے آ جاتے ہیں ہم دیدۂ خونبار پہ خاک
(اے عشقِ جنوں پیشہ، ص ۱۶۵۔۱۶۶)

پہلے شعر میں باغباں کو حکمران یا منصف کے معنوں میں لیا گیا ہے۔ گل و گلزار سے مراد وطن ہے یعنی جب حکمران وطن کی جڑیں کھوکھلی کر رہا ہے اور وطن کی عزت و ناموس کو مٹی میں ملا رہا ہے، یہ سب کچھ دیکھتے ہوئے بھی میں اُس کے خلاف مزاحمت نہیں کرتا اور کسی مصلحت کا شکار ہو کر چپ رہتا ہوں تو میری شاعری یا میری فکر پر خاک ڈال دو۔ ایسی شاعری، سوچ یا فکر جو حق بات کہنے سے ہچکچاہٹ کا شکار ہو یا کسی خوف سے حق کا عَلم بلند کرنے سے گریزاں ہو، اُس فکر پر لعنت۔ مجھے ہر صورت میں حق بات کہنی ہے۔ شاعری تو شعور کا نام ہے۔ شعور کا منصب یہ بھی ہے کہ وہ حق و باطل، سچ اور جھوٹ میں تمیز کرے۔ ایسے حکمران کے خلاف علمِ بغاوت بلند کر دے جو ملک و ملت کی ممیت پر اپنے ذاتی مفادات کو ترجیح دے۔ ایسا نظام یا ایسا حکمران جو ذاتی مفادات کی بھینٹ چڑھ کر ملکی سلامتی کو داؤ پر لگا دے، اُس کے خلاف بغاوت ضروری ہے۔

اِس شعر میں "باغباں" اور "گلزار" کو نئی معنویت میں استعمال کیا گیا ہے۔ باغباں کے اصلی معنی تو باغ کی رکھوالی کرنے والے کے ہیں لیکن یہاں مراد حکمران ہے۔ اسی طرح گل و گلزار کے اصلی معنی باغ کے ہیں لیکن یہاں یہ مرکب عطفی وطن کے معنوں میں استعمال کیا گیا ہے۔

دوسرے شعر میں بادیہ پیما سے مراد مفاد پرست گروہ ہے جو بظاہر تو بھاگ دوڑ کر رہا ہے جس کے نتیجے میں اُن کے پاؤں پر آبلے بھی نکل چکے ہیں لیکن وہ بچ بچا کر صحرا نوردی میں مصروف

ہے۔ بنے بنائے راستوں پر چل رہا ہے۔ ایک جنونی کی طرح بے ہنگم بادیہ پیمائی نہیں کر رہا کہ اُس کے پاؤں کانٹوں پر پڑیں اور کانٹوں کی نوک پر آبلے پھٹنے سے خون لگے۔ یہ کیسے بادیہ پیما ہیں جو ابھی حواس میں ہیں اور پاؤں بچا بچا کر رکھ رہے ہیں۔ اِن میں خلوص نہیں، یہ ڈھونگ رچا رہے ہیں۔ جو ظاہر کر رہے ہیں، وہ ہیں نہیں۔ اس لیے ہر خار کی نوک پر خون کی جگہ خاک لگی ہوئی ہے۔ اگر یہ سچے جنونی آبلہ پا ہوتے تو اِن کے آبلے پھٹ جاتے اور اُن سے خون نکلتا جو ہر خار کی نوک پر نظر آتا۔ اس شعر میں مفاد پرست حکمران یا مفاد پرست گروہ کی مصلحت انگیزی اور منافقت کو ظاہر کیا گیا ہے لیکن لفظ ''بادیہ پیما'' کو نئی معنویت سے ہم کنار کیا گیا ہے۔

تیسرے شعر میں احمد فراز نے مفاد پرست اہلِ سخن پر غم و غصہ کا اظہار کیا ہے جو حکمرانوں کے درمیان میں منصب و جاہ کے حصول کے لیے اپنی عزت و ناموس کی پروا کیے بغیر چاپلوسی کے لیے ہر لحہ تیار رہتے ہیں۔ ایسے اہلِ سخن اور ایسی خلعت و دستار پر تُف ہے۔ خلعت و دستار عزت و احترام کی علامت ہے۔ اگر خلعت و دستار کے حصول کے لیے عزت و ناموس ہی کو قربان کر دیا جائے تو اُس خلعت و دستار سے کیا حاصل؟

دربار بادشاہوں کے ہوتے ہیں جو مرضی سے کسی کو بھی نواز سکتے ہیں۔ یہاں اندازِ حکمرانی پر بھی طنز کیا گیا ہے کہ جمہوریت کے نام پر آمریت کے اصول اپنائے جاتے ہیں اور اپنے خوشامدیوں کو نوازا جاتا ہے۔ بدقسمتی سے ہمارے ملک میں آمریت کا بھی طویل دور رہا ہے اور اگر جمہوریت آئی تو بھی آمریت کے اثرات سے نہ نکل سکی۔ اہلِ سخن جو حق سچ کہنے کے بجائے مصلحت کا شکار ہو گئے، ان کے کردار پر اس شعر میں شدید طنز موجود ہے۔

چوتھے شعر میں اپنا بھرم قائم کرنے کا رویہ موجود ہے کہ ہم اپنے دیدہ خونبار کو لوگوں سے چھپانے کے لیے آنکھوں پہ خاک مل کر آجاتے ہیں تاکہ کسی کو ہمارے دل کا حال معلوم نہ ہو سکے۔ یہاں ''دیدہ خونبار'' سے مراد صرف خون رونے والی آنکھیں ہی نہیں، ہمارے تمام معاشی اور سماجی رویے بھی ہیں جن سے سماج میں بے چینی اور اجنبیت چھائی ہوئی ہے۔ ہم جس قدر بھی اپنی صورت پر ملمع سازی کر لیں، حقیقت ظاہر ہو کر رہتی ہے۔ یہاں جگر سے مراد دل اور انسان کی درونِ خانہ صورت حال بھی ہے جیسے وہ کسی پر ظاہر نہیں ہونے دیتا۔ وہ صورت حال گردشِ زمانہ کی بنا پر ہو یا وارداتِ عشق کی بنا پر کوئی باشعور اور غیور طبیعت کسی طور ظاہر نہیں کرنا چاہتی۔ احمد فراز نے اِس شعر

میں انسان کو نفسیاتی سطح پر دیکھنے کی کوشش کی ہے۔

نہ کوئی تازہ رفاقت نہ یار دیرینہ — وہ قحط عشق کہ دشوار ہو گیا جینا
برے چراغ تو سورج کے ہم نسب نکلے — غلط تھا اب کے تری آندھیوں کا تخمینہ
یہی کہا تھا مری آنکھ دیکھ سکتی ہے — تو مجھ پہ ٹوٹ پڑا، سارا شہر نابینا

چلو کہ بادہ گساروں کو سنگسار کریں
چلو کہ ٹھہرا ہے کارِثواب خوں پینا

(نابینا شہر میں آئینہ، ص ۱۵۔۱۶)

پہلے شعر میں ''تازہ رفاقت'' سے مراد ''تازہ محبت'' لیا گیا ہے اور ''قحطِ عشق'' سے مراد محبت کا فقدان ہے یعنی کوئی تازہ محبت ہے اور نہ کوئی پرانا دوست دستیاب ہے۔ اس قدر افراتفری کا عالم ہے کہ ہر شخص تنہائی کا شکار ہے جس سے انسان کا جینا دوبھر ہو گیا ہے۔

اگر ''تازہ رفاقت'' پر غور کیا جائے تو ''تازہ'' اور ''رفاقت'' میں تخلیقی لمس کا تعلق ہے۔ ''لفظ کے تخلیقی لمس میں معنی کا بطونِ ذات زینہ بہ زینہ اپنے پیکر کے خطوط بدلتا ہے۔''[۹] اور ان خطوط سے معنویت کے چشمے پھوٹتے ہیں۔ بات صرف تازہ محبت تک محدود نہیں رہتی بلکہ کوئی بھی پُر امید جھونکا مایوس کن طبیعت کو مسرور نہیں کرتا۔

دوسرے شعر میں ''چراغ'' سے مراد سوچوں کے ننھے ننھے دیے ہیں جو عزم واستقامت میں سورج جتنی روشنی اور حرارت رکھتے ہیں۔ آندھیاں جنہیں معمولی سمجھتی تھیں، وہ غیر معمولی جرأت کا پیکر نکلے جس کے سامنے آندھیاں بے بس ہو گئیں اور انھیں بجھانے میں ناکام رہیں۔ چراغ، سورج، آندھیاں عام الفاظ ہیں لیکن شعر کی مجموعی فضا، جمالیاتی اور تخلیقی عنصر سے مالا مال ہے۔ لفظوں سے ہٹ کر شعر کی داخلی فضا نہایت پُر تاثیر ہے۔ چراغ، سورج اور آندھیوں کے امتزاج سے جو امیجری مرتب ہو رہی ہے، وہ نہایت پُر لطف ہے۔ چراغ اور سورج کا استعاراتی پیرایۂ اظہار فکر کی پُر عزم رَو پر مہرِ تصدیق ثبت کر رہا ہے۔

تیسرے شعر میں نہایت سادہ انداز میں زمانے کی بے حسی، بدنیتی، کور بینی اور بدحواسی کو موضوعِ بحث بنایا گیا ہے کہ میں نے صرف قوتِ بصارت کا دعویٰ کیا تھا کہ سارا نابینا شہر میرا مخالف ہو گیا۔ شہر کا مخالف ہونا مجازِ مرسل کے زمرے میں بھی آتا ہے۔ اگر مجازِ مرسل نہ سمجھا جائے تو مطلب یہ

ہوا کہ پورے کا پورا شہر حقیقت کا سامنا کرنے سے جی چراتا تھا۔ پورے شہر میں صرف میں حقیقت شناس تھا۔ میری بینائی نابینا لوگوں کو برداشت نہ ہو سکی۔ یہ ہمارے پورے سماج کا المیہ ہے جس میں حق شناسی اور حق گوئی مورد الزام ٹھہرائی جاتی ہے۔

''ٹوٹ پڑنا'' محاورہ ہے جو ''شہرِ نابینا'' کے ساتھ مل کر معنویت میں لطف پیدا کر رہا ہے۔ محاورے میں ''تخیل، تجربہ اور تجزیہ کا آمیزہ بھی پایا جاتا ہے۔[۱۰] احمد فراز کی شاعری میں لفظ و معنی کے تال میل کے ساتھ ساتھ محاورات کا استعمال بھی عمدگی سے ملتا ہے۔ شعر کی داخلی فضا طنز آمیز رویے پر مبنی ہے۔ داخلی فضا میں طنز کے ساتھ اصلاح کا پہلو بھی پوشیدہ ہے۔

چوتھے شعر میں ریا کار مذہبی گروہ کو طنز کا نشانہ بنایا گیا ہے کہ بادہ گساروں پر ہی سنگ زنی کو کارِ ثواب ٹھہرایا جاتا ہے۔ ''خون پینا'' محاورے کا استعمال اس کی معنویت میں لطف پیدا کر رہا ہے یعنی بادہ گساروں کو سنگ سار کرنا اور ان کا قتل کرنا ثواب سمجھا جاتا ہے۔ ثواب کا کوئی اور کام نہیں کر سکتے تو سمجھتے ہیں چلو بادہ گساروں کو قتل کر کے ثواب کا کام کر لیں۔ اس شعر کی داخلی فضا میں یہ بات پوشیدہ ہے کہ بادہ گساروں کو قتل کرنے کے بجائے اِن کی اصلاح بھی ہو سکتی تھی لیکن ہمارا مذہبی گروہ صرف قتل و غارت کا قائل ہے، اُسے معاشرے کی اصلاح سے کوئی تعلق نہیں۔ اِس شعر میں طنز کے پردے میں اصلاح کا پہلو جلوہ گر ہے:

وہی عشق جو تھا کبھی جنوں اسے روزگار بنا دیا	کہیں زخم بیچ کے آ گئے کہیں شعر کوئی سنا دیا
وہی ہم کہ جن کو عزیز تھی ذرا آبرو کی چمک دمک	یہی ہم کو روزِ سیاہ میں زرِ داغِ دل بھی لٹا دیا
کبھی یوں بھی تھا کہ ہزار تیر جگر میں تھے تو کبھی نہ تھے	مگر اب یہ ہے کسی مہرباں کے تپاک نے بھی رُلا دیا
کبھی خود کو ٹوٹتے پھوٹتے بھی جو دیکھتے تو حزیں نہ تھے	مگر آج خود پہ نظر پڑی تو شکستِ جاں نے ہلا دیا

کوئی نامہ دلبرِ شہر کا کہ غزل گری کا بہانہ ہو
وہی حرفِ دل جسے مدتوں سے ہم اہلِ دل نے بھلا دیا

(پسِ اندازِ موسم، ص ۱۳)

پہلے شعر میں مجبوری و بے بسی کے زیرِ اثر بدلتے انسانی رویوں کو موضوعِ بحث بنایا گیا ہے کہ وہی عشق جو کبھی جنون کی حدوں کو چھو رہا تھا، آج ہم نے اُسے بھی روزگار کا ذریعہ سمجھ لیا۔ کہیں اپنے زخموں کی قیمت وصول کی تو کہیں اپنے فن کا سودا کر ڈالا۔ یہاں شعر سنانے سے مراد

شاعری یا فکر بیچتا ہے۔ معنی کا مطالعہ سیاق سباق کے پس منظر میں کیا جاتا ہے۔ بظاہر شعر کے سنانے کی بات کی گئی ہے، بیچنے کی نہیں کی گئی لیکن سیاق وسباق بیچنے کے معنی ظاہر کر رہا ہے۔ یہاں احمد فراز نے ''سنانے'' کے معنی ''بیچنے کے'' لیے ہیں۔ سیاق سباق کے ساتھ لفظ کے معنی بدل جاتے ہیں۔ ''یہ معنی بعض اوقات تحریر کے سیاق وسباق سے سمجھنے پڑتے ہیں اور بعض اوقات فوری سمجھ آجاتے ہیں۔'' [11] یہی عمل ہمیں اِس شعر میں ملا ہے۔ عشق کو ''روزگار بنانے'' اور ''زخم کے بیچنے'' سے سیاق سباق کا کام لیا گیا ہے۔ یہ احمد فراز کی شاعری کا بنیادی معنیاتی ساختیہ نہیں بلکہ جزوی طور پر استعمال ہوا ہے۔

دوسرے شعر میں بھی بے کسی و بے بسی کی کیفیت موجود ہے کہ وہی ہم ہیں جنھیں عزت و آبرو نہایت عزیز تھی اور اب ہماری سیاہ بختی کا یہ عالم ہے کہ وہی ہم ہیں جو داغِ دل جیسی دولت کی حفاظت نہیں کر سکے، اسے بھی لٹا چکے ہیں۔ یہاں ''زرِ داغِ دل'' کے معنی ''عشق کی دولت'' کے لیے گئے ہیں۔ ''زرِ داغِ دل'' کے لفظی معنی تو ''دل کے داغ کا زر'' ہیں لیکن یہاں اِس سے مراد دولتِ عشق ہے۔ معنیات کے نقطہ نظر سے ''معنی'' اپنے روپ بدلتا رہتا ہے۔ ضرورت کے مطابق لفظ کے معنی بدلتے رہتے ہیں۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو معنیات کا خوب صورت تجربہ موجود ہے۔

تیسرے شعر میں بھی بے بسی کی کیفیت موجود ہے کہ کبھی تو ہم اتنے مضبوط اعصاب کے مالک تھے کہ کوئی بھی غم ہم پر اثر انداز نہ ہوتا تھا، اب یہ حالت ہے کہ کوئی مہرباں تپاک سے بھی ملا تو ہم رو دیے۔ تپاک سے ملنے کے سبب رونے کا پہلو انسانی نفسیات کی طرف اشارہ کر رہا ہے کہ جب انسان مکمل طور پر ٹوٹ چکا ہو تو اُسے دلاسا بھی رُلا دیتا ہے۔ بظاہر ''تپاک سے ملنے'' اور ''رونے'' میں کوئی لفظی تلازمہ موجود نہیں لیکن معنوی تلازمہ ضرور ہے اور وہ تلازمہ انسانی نفسیات ہے جس سے نئی معنویت کا کام لیا گیا ہے۔

چوتھے شعر میں عزم و ہمت کے زوال کا مضمون باندھا گیا ہے کہ ہم کبھی اپنی ذات کی ٹوٹ پھوٹ پر بھی پریشاں نہیں ہوتے تھے مگر آج اپنی حالت آنکھوں سے دیکھی تو ششدر رہ گئے۔ یہاں صنعت تضمن المزدوج اور محاورے کا استعمال شعر کے تاثر کو چار چاند لگا رہا ہے۔
''ٹوٹتے پھوٹتے'' میں تضمن المزدوج اور ''نظر پڑنا'' محاورہ ہے۔ ان کے امتزاج سے

شعر کی معنویت میں شگفتگی کا احساس نمایاں ہوا ہے جو پوری غزل میں معنیاتی Nodes کا کام دے رہا ہے۔

پانچویں شعر میں ترس جانے کی کیفیت موجود ہے کہ دلبرِ شہر کا کوئی خط یا نامہ تو ملے کہ ہمیں غزل کہنے کا بہانہ مل جائے۔ ایک مدت گزری کہ ہم اہلِ دل، دل کی بات نہیں کر سکے۔ اہلِ دل، دل کی بات اس لیے نہیں کر سکے کہ دلبرِ شہر کی کوئی خبر نہیں۔ اس کی موجودگی میں دل کی باتیں کہنے کا لطف ہی کوئی اور تھا۔ کاش! اُس کا پیغام ہی مل جائے جو دل کو نئے سرے سے مہمیز کر دے اور ہم اُس کی باتیں کرنے لگیں۔ شعر کی مجموعی فضا سے ترس جانے کا احساس ظاہر ہے۔ مجموعی تاثر عمدہ معنویت پیدا کر رہا ہے۔ شعر میں تین مرکب اضافی استعمال ہوئے ہیں۔ دلبرِ شہر، حرفِ دل، اہلِ دل، یہ مرکبات شعر کی داخلی کیفیت کے اتار چڑھاؤ میں معاون ثابت ہوئے ہیں۔

اس غزل میں مجموعی طور پر زوال پذیری کا تاثر موجود ہے۔ عشق کا زوال، آبرو کا زوال، عزم و حوصلے کا زوال۔ آخر کار یہی زوال پذیری آخری شعر میں ترس جانے کی کیفیت میں ظاہر ہوئی ہے۔

احمد فراز کی غزلوں کے حوالے سے ایک اہم بات یہ ہے کہ زبان و بیان پر دسترس ہونے کی بنا پر لفظوں کی مناسب در و بست اور تراکیب سازی کے عمل میں غزلوں کا زیرِ سطح معنیاتی نظام پُر تاثیر ہو جاتا ہے البتہ نہ ہونے کے برابر غلطیاں بھی موجود ہیں۔

مثلاً: سُنا ہے اُس کی سیہ چشمگی قیامت ہے
سو اُس کو سرمہ فروش آہ بھر کے دیکھتے ہیں (خوابِ گل پریشاں ہے، ص ۱۸)

اس میں "چشمگی" کا لفظ غلط باندھا گیا ہے جس لفظ کا آخری حرف ہائے ہوز ہو، اس کے ساتھ ہی "گی" لگ سکتا ہے جیسے چشمہ سے چشمگی، آہستہ سے آہستگی، چہرہ سے چہرگی، زندہ سے زندگی، وارفتہ سے وارفتگی بنتا ہے۔ یہاں لفظ چشم سے چشمگی بنایا گیا ہے جو کہ غلط ہے یہاں محبوب کی آنکھ کی تعریف مقصود ہے۔

"چشم" کے آخر پر صرف "یائے" آسکتا ہے جیسے: دو چشمی، چہار چشمی، نور چشمی وغیرہ۔ میں سمجھتا ہوں کہ یہ لفظ بھی انھوں نے جان بوجھ کر باندھا ہے۔ ایسا نہیں لگتا کہ وہ بے خبر تھے۔ اگر جان بوجھ کر باندھا ہے تو اس کے صوتی تاثر سے متاثر ہوئے ہوں گے یا کوئی اور وجہ ہوگی۔

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو فراز کی غزل کے الفاظ سیدھے سادے، واضح اور ڈریکٹ انداز میں معنی دیتے ہیں البتہ جہاں وہ امیجری کا استعمال کرتے ہیں، وہاں معنویت بدل جاتی ہے اور اشعار میں زیرِ سطح نیا معنیاتی نظام وجود میں آتا ہے۔

نظموں کا معنیاتی مطالعہ

احمد فراز کی کل پابند، معریٰ اور آزاد نظمیں ۲۱۸ ہیں۔ ۳۵ نثری نظمیں ہیں جو ۲۱۸ کے شمار میں شامل نہیں۔ یہ نثری نظمیں اُن کی کتاب ''سب آوازیں میری ہیں'' میں شامل ہیں۔ یہ نظمیں طبع زاد نہیں بلکہ جنوبی افریقہ کے شعرا کی نظموں کے تراجم ہیں۔ اس لیے معنیاتی تجزیہ میں صرف ان کی پابند، معریٰ اور آزاد نظموں کو شامل کیا جائے گا نیز ۲۱۸ نظموں پر بات کرنا ممکن نہیں البتہ چند نظموں کا معنیاتی تجزیہ پیشِ خدمت ہے۔

طلسم ہوشربا

(تنہا تنہا ص ۲۷، تا ۲۷)

اس نظم کے کل چھے بند ہیں۔ ہر بند چار چار سطروں پر مشتمل ہے۔ نظم کا تانا بانا دیومالائی انداز سے بُنا گیا ہے اور یہ بات نظم کے عنوان سے بھی ظاہر ہے۔ پہلا بند:

ابھی اک پھول کے دامن سے کوئی بھنورا اُڑا اور اڑتے ہی اجالے میں کہیں ڈوب گیا
ابھی اک شاخ کے سائے سے سرکتا ہوا سانپ پاس بہتے ہوئے نالے میں کہیں ڈوب گیا

اقبال کا مصرع ہے ''خالی ہے جیبِ گل زرِ کامل عیار سے'' یا ایک اور کسی کا مصرع ہے ''جیبِ گل میں جو زر چمکتا ہے'' مدِ نظر رکھیے: یہاں ''گل'' یا ''پھول'' خزانے کے معنی میں استعمال ہوا ہے اور ''بھنورا''، ''دولت کے ہوس پرست کردار'' کے لیے برتا گیا ہے۔ خزانے پر سانپ بیٹھتا ہے۔ جب دولت پرست نے خزانہ لوٹ لیا تو سانپ بھی بہتے ہوئے نالے میں ڈوب گیا۔ یہاں ''نالے'' سے مراد ''کاروبارِ زندگی ہے'' وہ سانپ بھی خزانہ چھوڑ کر دنیا کی مصروفیات میں کھو گیا۔

دوسرا بند:

گنگناتے ہوئے نالے کا سنہرا پانی دیکھتے دیکھتے اک جھیل بنا نہر بنا
یوں ابھر آئے کناروں سے دمکتے ایواں ایک اجڑے ہوئے خطے میں نیا شہر بنا

اِس بند کا تعلق پچھلے بند سے جوڑتے ہیں۔ جب خزانے کے لٹیرے نے لٹا ہوا زر استعمال کیا تو نالے کا پانی سنہرا ہو گیا۔ ''کاروبارِ زندگی'' چمک اٹھا اور دیکھتے ہی دیکھتے جھیل اور نہر کی صورت اختیار کر گیا۔ ''جھیل اور نہر'' کے معنی ''کاروبارِ زندگی'' کی مختلف شکلیں ہیں جن میں خزانے لوٹنے والے نے خوب ترقی کی۔ ایسی ترقی کی اُس نہر یا جھیل کے کناروں پر دیکھتے ہی دیکھتے دمکتے ہوئے محلات اُبھر آئے۔ زر لُوٹنے سے پہلے کی حالت کو ''اُجڑے ہوئے خطّے'' سے تعبیر کیا گیا ہے۔ اس اجڑے ہوئے خطّے پر نیا شہر بنا۔ یہاں ''نیا شہر'' کے معنی ''نئی شناخت'' کے لیے گئے ہیں۔ اُس لٹیرے کی شناخت ہی بدل گئی۔ تیسرا بند دیکھیے:

یہ فصیلوں میں گھرا راج محل کس کا ہے — یہ پُراسرار دروبام انوکھے فانوس
بربط و چنگ وخم و جام لیے دست بدست — منتظر کس کا ہے یہ زہرہ جبینوں کا جلوس

وہ خزانہ لوٹنے والا، زمانے پر راج کرنے لگا۔ بڑی بڑی فصیلوں میں گھرا، راج محل تعمیر ہو گیا جس میں عیش و عشرت کی محفلیں جمنے لگیں۔ موسیقی اور شراب و شباب کا اہتمام ہونے لگا۔ زہرہ جبینوں کا ایک جلوس ہاتھ میں شراب کے جام لیے، رقص و سرور کا اہتمام کیے 'جھنورے'' کا منتظر نظر آنے لگا۔ عیش و عشرت کے ایوان سج گئے اور 'جھنورے'' یعنی لٹیرے نے اپنے شہنشاہ ہونے کا اعلان کر دیا:

میں شہنشاہِ زمن ہوں کسے معلوم نہیں — ہر طرف موجبِ تعمیل ہیں فرمان مرے
میرے ادنیٰ سے اشارے پہ ہیں سب رقص کناں — یہ سپاہی یہ حسینائیں، یہ دربان برے

میں شہنشاہ ہوں، بادشاہوں کا بادشاہ ہوں۔ پچھلی کئی پشتوں سے بادشاہ ہوں، میری اس حیثیت کو کون نہیں جانتا۔ میرے حکم پر تعمیل سب کے لیے ضروری ہے۔ میرے ادنیٰ سے اشارے پر سب سپاہی سب حسینائیں اور میرے دربان ناچتے ہیں۔ میرا حکم پوری سلطنت میں چلتا ہے۔ پھر وہ عیش و عشرت کی غرض سے پکار اُٹھتا ہے۔

کوئی ہے! کون؟ زرینہ نظر افروز کنیز — جیسے مینائے مئے ناب دھری ہو کوئی
یہ پریشان سی زلفیں یہ برہنہ سینہ — جس طرح قاف کی آوارہ پری ہو کوئی

مکالماتی انداز دیکھیے۔ کوئی ہے؟ جواب ملتا ہے کون؟ وہ نظر افراز کنیز زرینہ کہاں ہے۔ پھر کنیز کی پریشاں زلفیں، برہنہ سینہ، قاف کی آوارہ پری کہہ کر کنیز کا حلیہ اور شہنشاہ کی عیاشی کا منظر پیش

کیا گیا ہے۔ یہاں نظم ڈرامائی انداز اختیار کر لیتی ہے۔ جب کنیز شہنشاہ کا دل موہ لیتی ہے تو وہ خادمہ نہیں رہتی بلکہ محل کی ملکہ بن جاتی ہے۔

خادمہ! آج سے اس قصر کی تو ملکہ ہے	آ مجھے اپنی گرہ گیر لٹوں میں کس لے
آ مرے جسم سے اک سانپ کی مانند لپٹ	اور تڑپ کر مرے بیتاب لبوں کو ڈس لے

یہاں شہنشاہ کنیز کو ملکہ کی مسند پر فائز کرنے کا کہہ کر اُسے سانپ کی مانند لبوں کو ڈس لینے کی دعوت دیتا ہے۔ یہاں ڈرامائی انداز میں دولت کے حصول سے عیش و عشرت تک کا سفر مکمل ہو جاتا ہے۔

پوری نظم دیومالائی انداز میں گہری معنویت اور فکر کے سماجی دھاگوں سے بُنی ہوئی ہے جس میں نئی معنیات کا ایک باب پوشیدہ ہے۔ اس میں دولت کے پجاری ہوس پرست انسان کی داستاں پوشیدہ ہے۔ فکری، سیاسی اور سماجی حوالوں کے پس منظر میں اس نظم پر کئی مباحث چھیڑے جا سکتے ہیں جو میرا موضوع بحث نہیں۔

نامۂ جاناں

احمد فراز کی نظم ''نامۂ جاناں'' سماجی و معاشرتی نقطہ نظر سے اہم نظم ہے۔ یہ نظم چھے چھے مصرعوں پر مشتمل پانچ بندوں پر محیط ہے۔ اس کا پہلا بند ملاحظہ ہو:

مدتوں بعد ملا نامۂ جاناں لیکن	نہ کوئی دل کی حکایت نہ کوئی پیار کی بات
نہ کسی حرف میں محرومیٔ جاں کا قصہ	نہ کسی لفظ میں بھولے ہوئے اقرار کی بات

نہ کسی سطر پہ بھیگے ہوئے کاجل کی لکیر
نہ کہیں ذکر جدائی کا نہ دیدار کی بات

(پسِ انداز موسم، ص ۸۵تا۸۷)

مدت بعد جب محبوب کا خط آیا تو عشق و محبت کے جذبات سے یکسر خالی تھا۔ قول، اقرار، شکوہ و شکایت، وصل، ہجر، فراق ایسے مضامین نہیں تھے۔ نظم کی اٹھان بتا رہی ہے کہ اندرونی دنیا پر بیرونی حوادث کا غلبہ ہے۔ نظم استقرائی طریق اختیار کر رہی ہے۔ خارجی تجربات و مشاہدات کے زیرِ اثر اس کا فکری ڈھانچا، اجتماعی شعور اور لاشعور کی کوکھ سے جنم لے رہا ہے تاہم اندرونی دنیا سے بھی

غافل نہیں۔ ''اندر اور باہر کی دنیاؤں میں جو تصادم پیدا ہوتا ہے، اُسی سے نظم کا سارا استحکام عبارت ہے۔''[۱۲] فیض نے بھی غمِ دوراں اور غمِ جاناں کو یکجا کر دیا تھا۔ یہاں فراز کے ہاں بھی کچھ ایسی ہی صورت ہے۔ دوسرے بند میں اہلِ شہر کی مجبوری و لاچاری کا ذکر ہے کہ وہ اپنے گھروں میں سہمے ہوئے ہیں۔ ان کے سَر میں کوئی سودا نہیں۔ وہ اپنے ماحول میں اِس قدر مقید ہیں کہ اسی قید کو نشیمن سمجھ بیٹھے ہیں۔

تیسرا بند:

وہ جو دو چار سبو کش تھے کہ جن کے دم سے — گردشِ جام بھی تھی، رونقِ میخانہ بھی تھی
وہ جو دو چار نواگر تھے کہ جن کے ہوتے — حرمتِ نغمہ بھی تھی جراُتِ رندانہ بھی تھی

کوئی مقتل کوئی زنداں کوئی پردیس گیا
چند ہی تھے کہ روش جن کی جداگانہ بھی تھی

اس بند میں انقلابی فکر کے حامل ادبا شعرا کا المیہ پیش کیا گیا ہے کہ جو سچ بولنے والے تھے جن میں جراُتِ رندانہ تھی، جو رونقِ میخانہ تھے وہ زیرِ عتاب آ گئے۔ کسی کو قتل کر دیا گیا، کوئی پابندِ سلاسل ہوا اور کسی کو وطن بدر ہونا پڑا۔ اس عہدِ ہوس پرستی میں صرف اُنھی لوگوں کا طرزِ زندگی جداگانہ تھا۔ اُنھی کے دم سے حرمتِ نغمہ تھی۔ وہ تعداد میں دو چار ہی تھے لیکن اُن کے حوصلے بلند تھے۔

ہر عہد میں حق بات پر ڈٹے رہنے والے چند مجاہد ہی ہوتے ہیں۔ احمد فراز نے خود بھی وطن بدری کی اذیت اٹھائی تھی۔ یہ بند اُن کے ذاتی تجربے اور مشاہدے کی طرف اشارہ بھی ہے۔

معنیاتی نقطۂ نظر سے دیکھیں تو احمد فراز نے ''سبو کش''، ''میخانہ'' اور ''حرمتِ نغمہ'' ایسی لفظیات کی معنویت بدل دی ہے۔ ''سبو کش'' انقلابی فکر کے حامل ادبا و شعرا کے لیے استعمال ہوا ہے۔ ''میخانہ''، ''وطن'' کے معنوں میں استعمال ہوا ہے۔ ''حرمتِ نغمہ''، ''نعرۂ حق'' کے معنوں میں لیا گیا ہے۔ ''زنداں''، ''سیاسی قید'' کے معنوں میں لیا گیا ہے۔

چوتھا بند:

اب تو بس بردہ فروشی ہے جدھر بھی جاؤ — اب تو ہر کوچہ دکُو مصر کا بازار لگے
سرِ دربار ستادہ ہیں بیاضیں لے کر — وہ جو کچھ دوست کبھی صاحبِ کردار لگے

غیرتِ عشق کہ کل مالِ تجارت میں نہ تھی
آج دیکھو تو ہیں انبار کے انبار لگے

اِس بند میں ضمیر فروشی کو موضوعِ بحث بنایا گیا ہے کہ اب تو ہر طرف بردہ فروشی ہے۔ ہر گلی کوچہ مصر کا بازار لگتا ہے یعنی مصر کے بازار میں تو ایک یوسف کا سودا ہوا تھا یہاں تو قدم قدم پر بردہ فروشی ہے۔ شعرا حاکموں کے قصیدے پڑھ رہے ہیں جنھیں ہم صاحب کردار سمجھتے تھے۔ انھوں نے بھی غیرتِ عشق کو بیچ کھایا ہے۔ اِس بند میں مفاد پرست اور ابن الوقت ادبا پر طنز کیا گیا ہے۔ اِس بند میں ایک زبردست معنیاتی نظام پیش کیا گیا ہے۔ ''بردہ فروشی'' کو ''ضمیر فروشی'' کے معنوں میں لیا گیا ہے۔ ''کوچہ و کو'' حکومتی اداروں کے معنی میں استعمال ہوا ہے۔ ''سرِ دربار''، ''حکمرانوں کی بارگاہ'' کے معنی میں استعمال ہوا ہے۔ ''غیرتِ عشق''، ''جذبۂ حریت'' کے معنوں میں لیا گیا ہے۔ مذکورہ تمام الفاظ معنیات کا نیا نظام پیش کر رہے ہیں۔

پانچویں بند میں بات کا خلاصہ بیان کیا گیا ہے کہ پورا شہر آسیب زدہ ہے۔ ہر سُو دہشت اور خوف ڈیرے ڈالے ہوئے ہیں۔ در و دیوار تو وہی ہیں لیکن وہ رونقیں نہیں۔ اہلِ محبت کی طبیعتیں بدل چکی ہیں، ہر جا بے مروتی اور سناٹے کا عالم ہے۔

مجموعی طور پر جائزہ لیں تو نظم کا ہر بند منطقی انداز میں ایک دوسرے سے جڑا ہوا ہے۔ محبوب کے خط کی زبان میں سیاسی و سماجی ابتری کا تمام احوال کہہ دیا گیا ہے۔ ''نامۂ جاناں'' گو سیاسی اور سماجی موضوعات کے گرد گھومتی ہے لیکن بنیادی جمالیاتی کیفیات اور امیجری کی بنا پر حسین تر ہو گئی ہے۔ انقلابیت کے زیرِ اثر جمالیاتی کیفیت کم نہیں ہوئی بلکہ نئی معنیات کی بنا پر اس کیفیت کے حسن میں خاطر خواہ اضافہ ہوا ہے۔

زندگی! اے زندگی

(دردِ آشوب، ص۱۳۲تا۱۳۳)

یہ نظم دو بندوں پر مشتمل ہے، ہر بند کے آٹھ آٹھ مصرعے ہیں۔ اِس نظم میں احمد فراز نے اہم معنیاتی تجربات کیے ہیں، پہلا بند:

میں بھی چپ ہو جاؤں گا بجھتی ہوئی شمعوں کے ساتھ ۔۔۔ اور کچھ لمحے ٹھہر! اے زندگی
جب تلک روشن ہیں آنکھوں کے فسردہ طاقچے ۔۔۔ نیلگوں ہونٹوں سے پھوٹے گی صدا کی روشنی

جسم کی گرتی ہوئی دیوار کو تھامے ہوئے　　موم کے بت آتشیں چہرے سلگتی مورتیں

میری بینائی کی یہ مخلوق زندہ ہے ابھی

اور کچھ لمحے ٹھہر! اے زندگی! اے زندگی

اس نظم کی بنیاد تصورِ زندگی پر رکھی گئی ہے۔ زندگی کبھی رکتی نہیں، ہمیشہ اپنی مخصوص ڈگر پر گامزن رہتی ہے۔ ایک چیز دوسری چیز کی جگہ لیتی رہتی ہے۔ کردار بدلتے رہتے ہیں، سٹیج قائم رہتا ہے۔ یہاں شاعر نے زندگی سے ٹھہرنے کی التجا کی ہے۔ یہاں زندگی محض سانسوں کا تسلسل نہیں بلکہ اُس تاب وتواں کا نام ہے جو زندگی کو مہمیز کرتی ہے۔ زندہ رہنا اور زندہ رہنے کی خواہش کوئی انوکھی بات نہیں۔ موضوعاتی اعتبار سے نظم معمولی ہونے کے باوجود غیر معمولی ہے۔ معنیاتی ندرت کا احساس نظم کی لفظیات وعلائم کی نسبت پیرایۂ اظہار میں زیادہ ہے اس لیے نظم تکلف وتاثیر کی دولت سے مالا مال ہے۔ اس کی وجہ کیا ہے؟ اس کی وجہ متحرک امیجری ہے جو نظم کی معنویت میں نکھار پیدا کر رہی ہے۔ روشن آنکھوں کے فسردہ طاقچے، نیلگوں ہونٹوں سے صدا کی روشنی کا پھوٹنا۔ جسم کی گرتی ہوئی دیوار کو تھامنے کا عزم، موم کے بت، آتشیں چہرے اور سلگتی مورتوں کو بینائی کی مخلوق قرار دینا امیجری کی عمدہ مثالیں ہیں۔

نظم کے دوسرے بند میں دعوے کی دلیل پیش کی گئی ہے۔ یہاں دبے لفظوں میں موت سے تخاطب بھی ہے کہ ابھی میں نے بہت کچھ کہنا ہے، مجھے سب کچھ کہہ لینے کی مہلت دے۔ زندگی دراصل کچھ کر گزرنے کا وقفہ ہے۔ اے زندگی جب میری سانسیں بند ہوں تب میرے سر سے اپنی شفقت کا ہاتھ اٹھا لینا جب تک سانسیں ہیں، مجھے بھرپور طریقے سے جینے دے۔

ہو تو جانے دے مرے لفظوں کو معنی سے تہی　　میری تحریریں، دھوئیں کی رینگتی پرچھائیاں

جن کے پیکر اپنی آوازوں سے خالی بے لہو!　　محو ہو جانے تو دے یادوں سے خوابوں کی طرح

رک تو جائیں آخری سانسوں کی وحشی آندھیاں　　پھر ہٹا لینا مرے ماتھے سے تُو بھی اپنا ہاتھ

میں بھی چپ ہو جاؤں گا بجھتی ہوئی شمعوں کے ساتھ

اور کچھ لمحے ٹھہر! اے زندگی! اے زندگی!

زندگی سے ٹھہرنے کی التجا موت سے مہلت لینا ہے۔ ابھی تک مرے لفظ معنوں سے تہی نہیں ہوئے۔ میری تحریریں دھوئیں کی رینگتی پرچھائیوں کے مترادف ہیں۔ یہ پرچھائیاں یادیں ہیں

جن کے پیکر آوازوں سے خالی ہیں۔ ان میں لہو کی رمق تک نہیں، اس کے باوجود وہ زندہ ہیولے ہیں۔ جب تک میرے خوابوں سے یہ منظر محو نہیں ہوتا میرے زندہ رہنے کا جواز موجود ہے۔

آخری سانسوں کی وحشی آندھیاں وہ لمحات ہیں جہاں زندگی اور موت برسرِ پیکار ہوتی ہے یعنی جب چراغ بجھنے لگتا ہے تو اس کا بھڑکنا اپنی بقا قائم رکھنے کی آخری کوشش ہوتی ہے۔ اے زندگی جب تک میں زندہ ہوں، مجھے بھرپور طریقے سے زندہ رہنے کا حوصلہ بخش۔ میں بھی بجھتی ہوئی شمعوں کے ساتھ چپ ہو جاؤں گا لیکن کچھ لمحے میری قوتِ اظہار کو مہلت دے۔

اس نظم کے پہلے بند اور دوسرے بند کی لفظیات پر غور کریں تو، زندگی، روشن، فسردہ، بینائی، لفظ، یادوں اور آوازوں وغیرہ، عام استعمال ہونے والے لفظ ہیں۔ لیکن ان کے ذریعے جو امیجری پیش کی گئی ہے وہ نئی معنویت پیدا کر رہی ہے۔ اسی طرح کچھ زندہ اور متحرک لفظیات بھی موجود ہیں جو امیجری میں نہ صرف لطف پیدا کر رہی ہیں جب کہ اس میں طاقت و توانائی پیدا کرنے کا سبب بھی ہیں۔ مثلاً نیلگوں ہونٹ، موم کے بت، آتشیں چہرے، دھوئیں کی ریگتی پرچھائیاں، وحشی آندھیاں، بجھتی شمعیں وغیرہ۔

اس نظم کے پہلے بند میں جو جمالیاتی کیفیت موجود ہے دوسرے بند میں بھی وہ کیفیت جاری رہتی ہے۔ جہاں موم کے بت، آتشیں چہرے، سلگتی مورتیں، بینائی کی مخلوق ہیں وہیں شاعر کی تحریریں دھوئیں کی ریگتی پرچھائیاں بھی ہیں۔ ان پرچھائیوں کے پیکر آوازوں اور لہو سے خالی سہی لیکن اپنا وجود ضرور رکھتے ہیں جن کی موجودگی زندگی کا جواز ہے۔

''اور کچھ لمحے ٹھہر! اے زندگی! اے زندگی''

درج بالا مصرع دونوں بندوں میں ٹیپ کا مصرع ہے۔ ہر بند میں ٹیپ کے مصرعے سے پہلے والے مصرعے پر غور کیا جائے تو نظم کے اندر موجود فکری بہاؤ کا اندازہ ہوتا ہے۔ مثلاً پہلے بند میں ٹیپ کے مصرعے سے پہلا مصرع: ''میری بینائی کی مخلوق زندہ ہے ابھی''۔ میں یہ بات موجود ہے کہ جب تک سانسیں چل رہی ہیں، مجھے بھرپور طریقے سے جینا ہے۔ دوسرے بند میں ٹیپ کے مصرع سے پہلے مصرعے ''میں بھی چپ ہو جاؤں گا، بجھتی ہوئی شمعوں کے ساتھ'' میں زندگی کا حقیقت پسندانہ تجزیہ موجود ہے کہ ایک نہ ایک دن تو مجھے بھی دنیا سے رخصت ہونا ہے۔ 'میں بھی بجھتی شمعوں کے ساتھ چپ ہو جاؤں گا''۔ خود کو ''شمعوں'' سے تشبیہ دینا زندگی کے بنیادی منصب کی طرف اشارہ ہے۔ مجموعی

تاثرِ نظم کو غیر معمولی بنا رہا ہے۔ نظم کے پورے معنیاتی نظام میں نظم کے ہر مصرع میں فراز کی ذہنی سطح چیخ چیخ کر اپنی انفرادیت کا اعلان کر رہی ہے۔

یہ کیسی رُت ہے؟

یہ کیسی رت ہے / کہ ہر شجر / صحنِ گلستان میں / طول تنہا سلگ رہا ہے /
طیور چپ چاپ کب سے منقار زیرِ پر ہیں / ہوائیں نوحہ کناں /
کہ اس باغ کی بہاریں / گئیں تو پھر لوٹ کر نہ آئیں /
یہ کیسی رُت ہے / نہ برف باری کے دن / کہ شاخوں کے پیرہن پر /
سپیدۂ صبح کا گماں ہو / نہ فصلِ گل ہے / کہ ہر طرف شورِ جاں فروشاں سے /
کوئے محبوب کا سماں ہو / نہ دور پت جھڑ کا ہے / کہ بے جان کونپلوں کو /
اُمیدِ فردائے مہرباں ہو /
یہ کیسی رت ہے / کوئی تو بولے / کوئی تو دھڑکے / کوئی تو بھڑکے /

(نایافت، ص ۲۸، ۲۹)

یہ نظم تین حصوں اور بائیس سطروں پر مشتمل ہے۔ پہلے حصے میں، رت، شجر، صحنِ گلستاں، طیور، ہوائیں، باغ وغیرہ نئی معنویت لیے ہوئے ہیں۔ یہ الفاظ اپنے اصلی اور حقیقی معنوں کے بجائے استعاراتی معنویت کے حامل ہیں دیکھیے:

"رت" "حالات کے معنوں میں، "شجر" "فرد یا انسان" کے معنوں میں، "باغ یا صحنِ گلستاں"، "وطن" کے معنوں میں، "طیور"، "جوش و جذبے کی دولت سے مالا مال افراد" کے طور پر اور "ہوائیں" ماحول یا فضا" وغیرہ کے معنوں میں استعمال کیا گیا ہے یعنی حالات اتنے بدتر ہیں کہ وطن کا ہر فرد غم زدہ اور تنہائی کا شکار ہے۔ جن میں کچھ جوش و جذبہ تھا یا جو کچھ کر گزرنے کی صلاحیت رکھتے تھے۔ وہ چپ سادھ کے بیٹھ گئے ہیں۔ پوری فضا نوحہ کناں ہے۔ وطن ایسا اُجڑا کہ پھر بس نہیں سکا۔ بدتر حالت کا بیان نظم کو شہرِ آشوب کے قریب کر رہا ہے۔

دوسرے حصے میں "برف" کا رنگ "سفید" ہونے کی مناسبت سے مضمون تراشا گیا ہے

کہ یہ برف باری کا موسم بھی نہیں کہ درختوں کی شاخوں اور پتوں پر برف کی وجہ سے سفیدی نظر آئے اور ہم اُس سفیدی پر صبح کا گماں کرنے لگیں۔ مسلسل مایوسی کی کیفیت ہے، نہ ایسی بہار کی اُمید ہے کہ جس کی وجہ سے محبوب کی گلی میں محبوب کے عشق میں جان پر کھیل جانے والے نظر آئیں یعنی وطن کی عزت وناموس پر کٹ مرنے والوں کا ہجوم نظر آئے۔ وطن کی دھرتی محبوب کی گلی محسوس ہونے لگے اور نہ ہی خزاں کا موسم ہے کہ مُرجھائی ہوئی بے جان کونپلوں کو یہ اُمید نظر آئے کہ پہلے پتے جھڑ جانے کے بعد مستقبل میں نئے اُگ آئیں گے۔ فضا مسلسل جمود کا شکار ہے کہیں کوئی تحرک نظر نہیں آ رہا۔

آخری حصے میں انقلاب کی خواہش موجود ہے کہ کوئی تو ایسا ہو جو جرأت رندانہ سے کلمہ حق کہنے کی جسارت کر سکے۔ کوئی دل تو ایسا ہو جو دھڑکے تو پتا چلے کہ کچھ کرنے کا حوصلہ رکھتا ہے۔ کوئی باغی ایسا ہو جو آگ کی طرح بھڑک کر فرسودہ طور طریقوں کے خس و خاشاک کو جلا دے۔ فرسودہ روایت کو توڑ دے۔

زیرِ سطح پوری نظم میں انقلاب انگیز معنویت موجود ہے۔ پہلے بند میں وطن کی حالتِ زار کا ذکر کیا گیا ہے کہ ایسی بربادی پھیلی وطن دوبارہ سنبھلنے کا نام ہی نہیں لیتا۔ کہیں سے بھی کوئی اچھی اور اُمید افزا صورت پیدا ہوتی نظر نہیں آتی۔ آخری بند میں بغاوت اور انقلاب کی خواہش کی گئی ہے۔ احمد فراز نے یہاں فیض کی طرح وطن کو ''محبوب'' کے طور پر استعمال کر کے نئی نئی معنیاتی صورتیں پیدا کی ہیں فراز کے ہاں امیجری کے معنی خیز پیکر موجود ہیں۔ مثلاً برف کی سفیدی پر صبح کی روشنی کا گمان کرنا خوب صورت نمونہ ہے۔

تخلیق

(نایافت ص، ۲۶، ۲۷)

یہ نظم تین بندوں پر مشتمل ہے، پہلے بند میں چار مصرعے اور دوسرے، تیسرے بند میں چھے چھے مصرعے ہیں۔ اس نظم میں اس مصلحت کی طرف اشارہ ہے کہ موجودہ وقت تخلیق کے لیے مناسب نہیں، ابھی حالات کے سازگار ہونے کا انتظار کیا جائے۔ پہلا بند:

درد کی آگ بجھا دو کہ ابھی وقت نہیں   زخمِ دل جاگ سکے نشترِ غم رقص کرے
جو بھی سانسوں میں گھلا ہے اُسے عریاں نہ کرو   چپ بھی شعلہ ہے مگر کوئی نہ الزام دھرے

ابھی درد کی آگ بجھا دو دل کے زخم کو جاگنے دو اور نشترِ غم کے رقص کرنے کا انتظار کرو۔

ابھی جو بھی تمہاری سانسوں میں گھلا ہوا ہے، اسے عریاں نہ کرو اور چپ رہو کیونکہ چپ بھی شعلے کا اثر رکھتی ہے۔ کہیں ایسا نہ ہو کہ چپ توڑنے سے کسی الزام کی زد پہ آجاؤ۔

ایسے الزام کہ خود اپنے تراشے ہوئے بُت　　جذبۂ کاوشِ خالق کو نگوسار کریں
نُو قلم حلقۂ ابرو کو بنا دے متحجر　　لفظ نوحوں میں رقم مدحِ رخِ یار کریں
رقصِ مِینا سے اُٹھے نغمۂ رقصِ بسمل
ساز خود اپنے مغنّی کو گنہگار کریں

کوئی ایسا الزام نہ لگے کہ اپنے ہاتھوں سے تراشے ہوئے بت اپنے خالق کے جذبہ کو اوندھا کر دیں۔ تخلیق خود اپنے خالق کو شرمندہ نہ کر دے۔ بات کے مطالب غلط نہ نکال لیے جائیں۔ قلم کی نوک ابروؤں کے حلقے کو متحجر نہ بنا دے۔ کہیں ایسا نہ ہو کہ یار کا قصیدہ نوحے میں بدل جائے۔ رقصِ مِینا کو رقصِ بسمل سمجھ لیا جائے اور ساز خود اپنی مغنی کو گنہگار ٹھہرا دے۔

مرہمِ اشک نہیں زخمِ طلب کا چارہ　　خوں بھی روؤ گے تو کس خاک کی سج دھج ہو گی
کانپتے ہاتھوں سے ٹوٹی ہوئی بنیادوں پر　　جو بھی دیوار اٹھاؤ گے وہی کج ہو گی
کوئی پتھر ہو کہ نغمہ کوئی پیکر ہو کہ رنگ
جو بھی تصویر بناؤ گے اپاہج ہو گی

زخمِ طلب کا علاج رونے دھونے سے نہیں ہو سکتا۔ ایسے حالات میں روؤ گے بھی تو اُس میں کوئی شان و شوکت نہ ہو گی۔ تمہارے اپنے اندر قوتِ اعتمادی کی کمی ہے۔ ایسی صورت میں اگر کانپتے ہاتھوں سے ٹوٹی ہوئی بنیاد پر کوئی دیوار اٹھاؤ گے تو وہ دیوار ٹیڑھی ہو گی کیونکہ اِس کی بنیاد ہی درست نہیں ہے۔ اِن حالات میں کوئی بھی پتھر کوئی بھی پیکر، کوئی بھی رنگ صحیح نتائج نہیں دے گا جو بھی تصویر بناؤ گے، وہ اپاہج ہو گی کیونکہ تخلیق کے لیے یہ درست لمحہ نہیں۔ تمہیں درست لمحۂ تخلیق کا انتظار کرنا چاہیے۔ وقت کا تقاضا یہی ہے کہ اب انتظار کیا جائے۔ احمد فراز نے یہاں تخلیق کی نئی معنویت پیش کی ہے۔ ”شاعری تو ہر بار ایک نئی معنوی سطح کو دریافت کرتی ہے بلکہ انکشافات اور دریافتوں کو تخلیقی سطح پر باہم مدغم کر کے ایک نئی شے کی نمو کا اہتمام بھی کرتی ہے۔[۱۳]

احمد فراز نے یہاں تخلیقی عمل کے پیشِ نظر سماجی جبر کی طرف اشارہ کیا ہے کہ جو بھی بات ہو گی، اُس کی معنویت میں ردّ و بدل کر کے پیش کیا جائے گا جس سے تخلیق الٹا اپنے خالق کے لیے

شرمندگی کا باعث ہوگی۔

سحر کے سورج

سحر کے سورج آزاد نظم ہے جو چھوٹی بڑی ۶۴ سطروں پر مشتمل ہے جس کے سات حصے ہیں۔ ہر حصے کا پہلا مصرع نظم کا عنوان ہے۔ سحر کے سورج سے مخاطب ہو کر بات شروع ہوتی ہے اور منطقی انداز میں آگے بڑھتی ہے۔

سحر کے سورج / میں رو رہا ہوں / کہ میرا مشرق لہو لہو ہے / وہ میرا شوق /
جو میرا بازو ہے میرا دل ہے مری نمو ہے / جو میرے اطراف کا نشاں /
میری آبرو ہے / لہو لہو ہے
سحر کے سورج / میں نصف تاریک نصف روشن ہوں / کیا ہوا ہے /
تجھے گہن لگ گیا ہے / کہ میرا وجود ٹکڑوں میں بٹ گیا ہے /
تری شعاعوں کا نور اندھیروں میں گھٹ گیا ہے /
کہ آج ہر رشتۂ رفاقت ہی کٹ گیا ہے /
سحر کے سورج / میں اپنے پیکر کی نصف تصویر ہو گیا ہوں /
میں آپ ہی آج اپنی تحقیر ہو گیا ہوں / میں اسم تصغیر
ہو گیا ہوں / میں اپنا آدھا بدن لیے کس طرف کو جاؤں /
کسے دکھاؤں / یہ شیشۂ جاں کی کرچیاں / اپنے خواب ریزے کہاں چھپاؤں /
میں اپنی وحدت کہاں سے لاؤں /
سحر کے سورج / ستم کی آندھی رُکے / تو میں یہ اُجاڑ آنکھیں جھپک سکوں گا
سسک سکوں گا / لہو کی بارش تھمے / تو میں اس دُکھی بدن کو تھپک سکوں گا /
ابھی تو میں جاگتی کے دہرے عذاب میں ہوں / جو بجھ چکے وہ چراغ دیکھوں /
کہ اپنے ماتھے کا داغ دیکھوں /
سحر کے سورج / مری نظر میں تو اُن رفیقوں کے قافلے ہیں

جو گھر سے نکلے تھے سر اٹھائے/قدم جمائے/جو منتظر تھے/کہ رزم گاہ طلب بلائے/
جو آزمائش کی ہر گھڑی میں/یقین کی مشعلیں جلائے/وطن کی ناموس کے لیے/بے شمار
بازو علَم اٹھائے/رواں ہوئے تھے یہ عہد کر کے/کہ ان کی جانیں رہیں کہ جائیں/
مگر وفا پر نہ حرف آئے/
سحر کے سورج/مری نظر میں انھی رفیقوں کے قافلے ہیں/کہ جن کا پندار ریزہ ریزہ/
کہ جن کے ماتھے عرق عرق ہیں/جو پابہ زنجیر/منفعل گردنیں جھکائے/
عدو کے نرغے میں/ان اندھیروں کی سرزمیں کی طرف رواں ہیں/
جہاں حقارت کے طعن/نفرت کے سنگ/رسوائیوں کے بازار/منتظر ہیں/
سحر کے سورج/یہ میں نہ دیکھوں/یہ تو نہ دیکھے/یہ جاں نثار و شہید یاروں
کا چھچھاتا لہو نہ دیکھے/یہ میں نہ دیکھوں/یہ تو نہ دیکھے/ (جاناں جاناں، ص ۵۱۔۵۴)

پہلا حصہ ''مشرق'' کا نوحہ ہے یعنی وہ مشرق جو میری عزت ہے، آبرو ہے، لہو میں ڈوبا ہوا ہے۔

دوسرے حصے میں سحر کے سورج سے مخاطب ہو کر استفسار کیا گیا ہے کہ کیا ماجرہ ہے کہ میں نصف روشن ہوں اور نصف تاریک ہوں؟ تجھے گہن لگ گیا ہے یا میرا وجود ٹکڑوں میں تقسیم ہے؟ میری تہذیب دو حصوں میں تقسیم ہے۔ میں کشمکش میں ہوں، مغربی تہذیب کے زیرِ اثر اس قدر بیگانگی پیدا ہو گئی ہے کہ ہر رشتہ اور تعلق ختم ہو چکا ہے۔ میری مشرقی تہذیب تو رواداری کی تہذیب تھی ہم تو باہم محبت کے رشتے سے جڑے ہوئے تھے، سحر کے سورج یہ کیا ہوا ہے؟

تیسرا حصہ دوسرے حصے کی توضیح ہے کہ میں تو اپنے پیکر کی نصف تصویر بن گیا ہوں۔ میں اسمِ تصغیر ہو گیا ہوں۔ میں آدھا کٹ کر چھوٹا ہو چکا ہوں۔ اب میں اپنے ادھورے بدن کے ساتھ کہاں جاؤں؟ اپنے شیشۂ جاں کی کرچیاں کسے دکھاؤں؟

چوتھے حصے میں بتایا گیا ہے کہ ستم کی آندھی رکے اور افراتفری کا عالم ختم ہو تو میں سمجھانے کی کوشش کروں گا اور اپنے آپ کو سنبھال سکوں گا۔ میرے چراغ جو روشن تھے اب بجھ چکے ہیں۔ وہ چراغ کتنے تھے فرصت ملے تو میں گن سکوں، دیکھوں کہ میرے ماتھے پہ داغ کیا کیا لگے ہیں؟ اس نظم میں ۱۹۷۱ء کے سقوطِ ڈھاکہ کی طرف اشارہ مل رہا ہے کہ مشرقی پاکستان الگ ہونے سے میرے

ماتھے پر جو داغ لگے تھے، اس کی وجوہ کیا ہیں؟

پانچویں حصے میں فوجی نوجوانوں کی طرف اشارہ ہے کہ میرے ساتھی جو گھر سے یہ عہد باندھ کر نکلے تھے کہ حالات جیسے بھی ہوں، ہم اپنے وطن کی ناموس پر مرمٹیں گے۔ ان کی زندگی رہے نہ رہے، وہ اپنی جان پر کھیل کر، وطن سے اپنی وفا نبھائیں گے اور کسی صورت اس وفا پر حرف نہیں آنے دیں گے۔

چھٹے حصے میں انھی ساتھیوں کا غم موجود ہے کہ جن کے پندار ریزہ ریزہ ہیں اور پسینے سے عرق عرق ہیں، قید کر لیے گئے ہیں۔ اُن کا عزم ٹوٹ چکا ہے، پاؤں میں زنجیریں ہیں اور دشمن کے نرغے میں ہیں۔ جن کی طعن و تشنیع سے اُن کے سینے چاک ہو رہے۔ عدو اُن پر نفرت کے سنگ برسا رہا ہے۔

آخری حصے میں نہایت عمدگی سے خواہش کی گئی ہے کہ اے سحر کے سورج ایسا دوبارہ نہ ہو۔ یہ منظر میں نہ دیکھوں، یہ تُو نہ دیکھے، یہ جاں نثار، شہیدوں کا خون نہ دیکھے۔

نظم کے ساتوں حصے منطقی انداز میں ایک دوسرے سے پیوستہ ہیں۔ شاعر نے کہیں بھی کسی سانحے کا ذکر کھل کر نہیں کیا لیکن نظم کی اٹھان بہاؤ اور انجام کی تصویر بیانیہ انداز میں واضح ہے۔ چند مصرے معنیاتی اعتبار سے نہایت غور طلب ہیں۔

''میں نصف تاریک''، ''نصف روشن''، ''میرا وجود ٹکروں میں بٹ گیا ہے''، ''آج ہر رشتہ کٹ گیا ہے''، ''میں اسم تصغیر ہو گیا ہوں۔''، ''میں آدھا بدن لیے کس طرف کو جاؤں۔'' اگر انھیں مصرعوں کو الگ کر کے دیکھا جائے تو پوری نظم کا تاثر موجود ہے جس میں نہ صرف تہذیبوں کا ٹکراؤ اور تصادم سامنے آتا ہے بلکہ انسانی ذہنی کشمکش اور نفسیاتی الجھنوں کی طرف بھی اشارے ملتے ہیں۔ ظاہری سطح پر نظم کو وطنِ عزیز کے دو لخت ہونے سے منسوب کیا جا سکتا ہے اور نظم کے مجموعی کرافٹ سے یہ بات واضح بھی ہو رہی ہے لیکن اُسے یہیں تک محدود نہیں کرنا چاہیے۔ نظم کا مجموعی تانا بانا گہری معنویت سے بُنا گیا ہے۔

زیرِ سطح معنیاتی نظام اہلِ مشرق کی ذہنی، فکری، سیاسی اور سماجی صورتِ حال کو سامنے لاتا ہے۔

نظم کے عنوان ''سحر کے سورج'' کی تکرار اور تخاطب کا انداز منفرد معنیاتی انداز فکر لیے ہوئے ہے۔ عنوان کے تکرار اور تخاطب سے معنیاتی حسن پیدا ہوا ہے۔ لفظ و معنی گھل مل کر مجموعی تصویر پیش کر رہے ہیں۔ لفظ و معنی کا یہ باہمی اختلاط و ارتباط فراز کے اسلوب کی شناخت ہے:

''اسلوب کے لیے ارتباطِ لفظ و معنی ضروری ہے:

ارتباطِ حرف و معنی! اختلاطِ جان و تن
جس طرح اخگر قبا پوش اپنی خاکستر سے ہے''[۱۴]

اس نظم کا لفظی اختلاط و ارتباطِ نظم کے فلسفیانہ مزاج کو واضح کرنے میں معاون ثابت ہوا ہے۔ مثلاً ''میں نصف تاریک نصف روشن ہوں'' یا ''میں آدھا بدن لیے کس طرف کو جاؤں'' پر غور کریں تو ''نصف'' اور ''آدھا'' بظاہر ایک جیسے معنی دے رہے ہیں لیکن زیرِ سطح معنیاتی نظام میں ''آدھا'' میں کٹ جانے کے تاثر کے ساتھ ساتھ ادھورا پن بھی موجود ہے جو ''نصف'' کی معنویت میں ظاہر نہیں ہوتا، یہی لفظی تال میل نظم میں فلسفیانہ عناصر پیدا کر رہا ہے۔

آئینہ

تجھ سے بچھڑا ہوں تو آج آیا مجھے اپنا خیال
ایک قطرہ بھی نہیں باقی کہ ہوں پلکیں تو نم
میری آنکھوں کے سمندر کون صحرا پی گئے
ایک آنسو کو ترستی ہے مری تقریبِ غم
میں نہ رو پایا تو سوچا مسکرا کر دیکھ لوں
شاید اس بے جان پیکر میں کوئی زندہ ہو خواب
پر لبوں کے تن برہنہ شاخچوں پر اب کہاں
مسکراہٹ کے شگوفے خندۂ دل کے گلاب
کتنا ویراں ہو چکا ہے میری ہستی کا جمال
تجھ سے بچھڑا ہوں تو آج آیا مجھے اپنا خیال

(نایافت، ص ۸۲)

پہلے بند میں انسانی نفسیات کو زیرِ بحث لایا گیا ہے کہ تجھ سے بچھڑ کر شدتِ غم میں اس قدر اضافہ ہوا کہ آنسو خشک ہو گئے۔ جب غم کی زیادتی ہو تو آنسو خشک ہو جاتے ہیں جو کسی بڑے طوفان کا پیش خیمہ ہوا کرتے ہیں۔

دوسرے بند میں کہا گیا ہے کہ اس شدت کو ذرا کم کرنے کے لیے مسکرانے کی کوشش کی کہ شاید کوئی اُمید کا خواب بے جان پیکر میں موجود ہو لیکن اس عمل میں بھی ناکامی ہوئی۔ لبوں کے تن برہنہ شاخچوں پر مسکراہٹ کے شگوفے اور خندۂ دل کے گلاب نہ کھل سکے۔ آخری شعر میں ہستی کے جمال کے ویران ہو جانے کا اعتراف موجود ہے۔ پوری نظم شدتِ غم کے احساس میں ڈوبی ہوئی ہے۔

پہلے بند کی امیجری کو دوسرے بند کی امیجری سے آمیز کر کے معنیاتی فضا تخلیق کی گئی ہے

جو ذہن کو نئی جمالیاتی کیفیت سے سرشار کر رہی ہے۔ ''آنکھوں کے سمندر کون صحرا پی گئے۔'' میں معنی خیز استفہام موجود ہے۔ محبوب کی موجودگی میں آنکھوں کے سمندر کیوں موجزن رہتے تھے۔ وہ اس لیے کہ رنج میں راحت کی کیفیت موجود تھی۔ راحت اس لیے کہ یہ احساس غالب تھا کہ کوئی آنسو دیکھنے والا ہے کسی پر آنسو اثر انداز ہو رہے ہیں۔ زیرِ سطح معنیاتی نظام میں ''امید'' اور ''آس'' کا پہلو نمایاں تھا جب سے آس ٹوٹی آنسو خشک ہو گئے۔

دوسرے بند میں درونِ خانہ ذات مکمل نا امیدی کا پہلو موجود ہے کہ کوشش کے باوجود نہ مسکرا سکے کیونکہ دل کے کسی کونے کھدرے میں کہیں بھی ''اُمید'' کی کرن باقی نہیں تھی۔ مسلسل مایوسی کے بادل چھائے ہوئے تھے۔ احمد فراز نے شدتِ غم کا اظہار فنکارانہ انداز میں کیا ہے۔ ''احمد فراز ادب برائے حیات کے ترجمان ہیں مگر انھوں نے اِس حقیقت کو کبھی فراموش نہیں کیا کہ وہ اول آخر فن کار ہیں اور جب فن کار حقیقت پسندی کے مطالب پورے کرتا ہے تو جب بھی وہ فن کار یعنی خالقِ جمال ہی رہتا ہے۔''[۱۵]

اس نظم میں لفظیات میں ندرت نہ سہی لیکن زیرِ سطح معنوی نظام میں شاعر کے درونِ خانہ غم کی شدت اور فکر کی رعنائی موجود ہے۔ صحراؤں کا سمندر پی جانا، بے جان پیکر میں کسی خواب کے زندہ ہونے کی اُمید، لبوں کے تن برہنہ ساحلوں پر مسکراہٹ کے شگوفے نہ کھلنا وغیرہ سے خوب صورت معنیاتی تاثر پیدا ہو رہا ہے۔ خصوصاً ''تن برہنہ ساحلوں'' کے ساتھ ''مسکراہٹ کے شگوفے'' اور ''خندۂ دل کے گلاب'' کا استعمال نظم کے درونِ خانہ معنیاتی تاثر میں لطف پیدا کر رہا ہے۔

دیوارِ گریہ

(نابینا شہر میں آئینہ، ص ۹۱)

یہ نظم چھوٹی چھوٹی پندرہ سطروں پر مشتمل ہے، ملاحظہ ہو:

وہ کیسا شعبدہ گر تھا/ جو مصنوعی ستاروں/ اور نقلی سورجوں کی/
اک جھلک دکھلا کے/ میرے سادہ دل لوگوں/ کی آنکھوں
کے دیے/ ہونٹوں کے جگنو/ لے گیا/ اور اب یہ عالم ہے/
کہ میرے شہر کا/ ہر اک مکاں/ اک غار کی مانند/ محرومِ نوا ہے/
اور ہنستا بولتا ہر شخص/ اک دیوارِ گریہ ہے

اس نظم کے پس منظر میں دو تلمیحات کارفرما ہیں۔ایک ''دیوارِ گریہ'' جو نظم کا عنوان ہے۔ ''دیوارِ گریہ'' بیت المقدس کی وہ دیوار ہے جس کے سائے میں بیٹھ کر حضرت یعقوبؑ حضرت یوسف علیہ السلام کے انتظار میں گریہ وزاری کیا کرتے تھے۔ یہودی آج بھی عقیدتاً اِس رسم کو نبھاتے ہیں: دوسری تلمیح ''ماہِ نخشب'' سے متعلق ہے۔ اِسے استعمال نہیں کیا گیا لیکن اِس کی جھلک موجود ہے۔ اِس تلمیح کو نئے معنیاتی پس منظر میں استعمال کیا گیا ہے۔ حکیم ابن عطا جو ابن مقنع کے نام سے مشہور ہوا، اس نے ترکستان کے شہر نخشب کے قریب ایک کنویں سے چاند نکالا، اس نے یہ چاند بعض فلزات (ایسے معدنی جوہر جن میں پگھل جانے کی صلاحیت ہو، سونا چاندی وغیرہ) کی مدد سے تیار کیا تھا۔ یہ چاند کنویں سے برآمد ہوتا اور آدھی رات تک شہر نخشب کے اوپر آجاتا جس سے پورا شہر روشن ہو جاتا اس کے بعد اُسی رفتار سے واپس ہو جاتا تھا۔ اس کی روشنی چار فرسنگ تک پہنچتی تھی، غالب نے بھی اِس تلمیح کو استعمال کیا ہے:

چھوڑا مہِ نخشب کی طرح دستِ قضا نے
خورشید ہنوز اس کے برابر نہ ہوا تھا

فراز نے بالواسطہ تو اِس تلمیح کو استعمال نہیں کیا لیکن استفادہ ضرور کیا ہے۔

اِس نظم کے دو حصے بنتے ہیں۔ پہلے حصے کی آٹھ سطروں میں اس کے اثرات موجود ہیں۔ احمد فراز نے اِسے نئی معنیات میں برت کر اس سے استفادہ کیا ہے۔ اس نظم میں حکمرانوں پر طنز کا رویہ موجود ہے۔ ''وہ کیسا شعبدہ گر تھا'' جو میرے سادہ دل لوگوں کو نقلی سورج اور مصنوعی ستارے دکھا کر اُن کی آنکھوں کے دیے اور ہونٹوں کے جگنو لے گیا۔ میرے سادہ دل لوگ اس کے دھوکے میں آگئے۔ اُس کے مصنوعی ستاروں کے بدلے اپنی آنکھوں کے دیے یعنی امیدوں کی چمک اور خواب دے بیٹھے اور اس کے نقلی سورجوں نقلی وعدوں کے دھوکے میں آکر اپنے سچے دعووں اور اصلی فرض سے منحرف ہو گئے ہیں۔ نظم کا دوسرا حصہ سات سطروں پر مشتمل ہے جن میں نتیجہ پیش کیا گیا ہے کہ اب شہر ایک غار کا سماں پیش کر رہا ہے جس میں حق بات کہنے والا کہیں کوئی نظر نہیں آتا۔ سب اُس کے دھوکے اور شعبدہ گری کی بھینٹ چڑھ چکے ہیں۔ اب اس شہر میں جرأت رندانہ سے کلمہ حق کہنے والا کوئی نہیں بچا۔ بظاہر لوگ ہنس بول تو رہے ہیں لیکن حقیقی خوشی کسی کے چہرے پر نہیں ہے۔ ہر شخص دیوارِ گریہ بنا ہوا ہے۔ آہ وزاری کی ایک تصویر نظر آتا ہے۔

نظم استعاراتی اور علامتی انداز میں نیا معنیاتی نظام پیش کر رہی ہے۔ مصنوعی ستارے، نقلی سورج، آنکھوں کے دیے اور ہونٹوں کے جگنو کے ذریعے جو امیجری پیش کی گئی ہے، وہ نظم کی فکری سطح کو مہمیز کرتی ہے جس میں دھوکا دہی کا طویل سلسلہ موجود ہے جس کی زنجیر میں یہاں کے عوام بری طرح جکڑے ہوئے ہیں۔

اِس نظم میں الفاظ سیاسی پس منظر میں اپنی معنویت ظاہر کر رہے ہیں۔ اس وقت تک ''الفاظ کی حیثیت غیر جانبدارانہ ہے جب تک وہ ایک مخصوص معنوی فضا کا حصہ نہیں بن جاتے۔''[۱۶] یا اُن کی انفرادی معنویت کی طرف ہمیں واضح اشارے نہیں ملتے۔ یہاں الفاظ نئی سیاسی معنویت میں استعمال ہوئے ہیں۔

احمد فراز کی غزل و نظم کے معنیاتی مطالعہ سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ انھوں نے معنیاتی نظام میں خاطر خواہ تبدیلیاں تو نہیں کیں البتہ اپنا حصہ ضرور ڈالا ہے۔ ان کی غزل میں عصری مسائل اور عصری الجھنیں اپنا بھرپور تاثر رکھتی ہیں جن میں شعری جمالیات کے ساتھ ساتھ فکری و جذباتی معنویت قدم قدم پر اپنے وجود کا احساس دلاتی ہے: ''فراز ان شاعروں میں سے ہے جنھوں نے انسان پسندی اور رومان کو ایک دھاگے میں پرونے کی کوشش کی ہے۔ نظم کی تنظیم میں یہ رجحان واضح نظر آتا ہے مگر غزل میں اس کا رویہ قدرے مختلف ہے۔''[۱۷] اُن کی غزل میں کلاسیکی تربیت کے اثرات زیادہ ہیں۔

ان کی غزل فارسی روایت کی لفظ پرور فضا میں سانس لیتی ہے۔ غزل کے لیے الفاظ کا چناؤ نہایت سلیقے کا متقاضی ہے۔ احمد فراز نے اس اصول کو مدِ نظر رکھتے ہوئے الفاظ کا چناؤ اور استعمال اس سلیقے سے کیا ہے کہ الفاظ سبک شیریں اور تر و تازہ محسوس ہوتے ہیں۔ لسانی نقطۂ نظر سے الفاظ کی اس خوبی کا انحصار ان کے درست استعمال پر ہے۔ اگر الفاظ کو سلیقے سے نہ برتا جائے تو کوئی لفظ سبک شیریں نہیں ہوتا۔ احمد فراز لفظ و معنی کے تعلق سے شناسا ہیں۔ الفاظ کو اس سلیقے سے برتا ہے کہ غزل میں روانی اور سلاست ایسی خصوصیات پیدا ہو گئی ہیں۔ زیرِ سطح الفاظ میں معنیاتی تسلسل غیر محسوس انداز میں جاری و ساری ہے۔ ان کی غزل کا بیرونی ڈھانچا ہمارے عہد کے جدید شاعروں کے برعکس فارسی اور اردو کی کلاسیکی روایت کے خمیر سے تیار کیا گیا ہے۔ انھوں نے مختلف اساتذہ کی زمینوں میں بھی طبع آزمائی کی جس میں سودا، میر، مصحفی، آتش اور غالب شامل ہیں لیکن فراز نے

اساتذہ کی پیروی کے باوجود اپنا تشخص قائم رکھا۔ چراغ سے چراغ جلایا ضرور لیکن تیل اپنی فکر کا ڈالا جس سے انفرادیت کی روشنی برآمد ہوئی۔

"شعرا نے ابتدائے تہذیب سے دو راستے اختیار کیے ہیں۔ ایک وہ جو جذبات کے خارزار سے نکلا شخصی میلانات وواردات کے بحرِ ذخار میں گم ہو جاتا ہے اور دوسرا وہ جو ناظر کو خارجی زندگی کی تزئین وترتیب سے روشناس کراتا اور زندگی کے اَن گنت کرداروں کے میلانات وتجربات کے مختلف پہلو دکھاتا، ایک سیدھی لکیر کی طرح بڑھے چلا جاتا ہے۔"[۱۸]

پہلا راستہ داخلی جذبات سے متعلق ہے جس سے غزل کے شاخسانے پھوٹتے ہیں اور دوسرا راستہ نظم کی طرف جاتا ہے لیکن کلی طور پر ہم یہ تقسیم نہیں کر سکتے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا غزل میں خارج کا کوئی تصور نہیں یا نظم میں داخلی پہلو در نہیں آتا۔ غزل میں بھی خارجی پہلو ہوتا ہے اور نظم بھی داخلی پہلو سے مبرا نہیں ہوتی تاہم غزل اور نظم میں غالب صورت حال اپنے خصوص کے ساتھ قائم رہتی ہے۔

نظم زیادہ تر بیرونی اثرات کے تابع ہوتی ہے۔ احمد فراز کی اکثر نظمیں اسی زمرے میں آتی ہیں لیکن ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ اُن نظموں میں وارداتِ قلبی کا عمل دخل نہیں۔ احمد فراز کی بیشتر نظمیں وارداتِ قلبی کی غماز ہیں۔

رومانوی نظمیں تو خیر وارداتِ قلبی ہی کا نتیجہ ہوتی ہیں ان کی مزاحمتی نظمیں بھی اِس عمل سے خالی نہیں۔ رہی بات یہ کہ کیا احمد فراز نے معنیاتی تجربات کیے ہیں یا نہیں۔ ہر شاعر کچھ نہ کچھ نئی معنیات متعارف کرواتا ہے۔ احمد فراز کی شاعری میں بطورِ خاص نظموں میں بھی نئے معنیاتی تجربے موجود ہیں۔ نہ صرف موجود ہیں بلکہ جہاں جہاں وہ اس عمل سے گزرے ہیں وہاں نہایت کامیابی سے تمام تخلیقی مرحلے طے ہوئے ہیں۔

اُردو شعری روایت میں معنیاتی نظام کے اظہاری پیرائے مختلف صورتوں میں ملتے ہیں۔ لفظ حالات وواقعات کے ساتھ ساتھ اپنے معنی بدلتے رہتے ہیں۔ مثلاً کلاسیکی عہد میں جو لفظ عشق و محبت کے مضامین کے لیے استعمال ہوتے تھے۔ بعد میں تصوف کے موضوعات کے لیے استعمال ہونے لگے۔ مثلاً ساغر ومینا، خم وپیمانہ، ساقی وجام وغیرہ ان کے علاوہ بھی بہت سے الفاظ ہیں جو

بیسویں صدی میں سماجی وسیاسی مضامین کے اظہار کے لیے استعمال میں لائے جانے لگے۔ اس طرح معنیاتی نظام کے اظہاری پیرائے کی تین سطحیں ملتی ہیں:

۱۔ جسم وجمال یا عشق وعاشقی کے مضامین کی سطح

۲۔ تصوف پر مبنی مضامین کے اظہار کی سطح

۳۔ سماجی وسیاسی مضامین کے اظہار کی سطح

احمد فراز کی شاعری میں پہلی اور تیسری سطح کے مضامین بکثرت موجود ہیں جن میں معنیاتی تجربات کیے گئے ہیں۔ ان کے علاوہ احمد فراز کے ہاں کہیں کہیں ایک چوتھی سطح ''خالص فلسفیانہ امیجری کی سطح'' بھی مل جاتی ہے۔ احمد فراز کی نظم وغزل میں معنیاتی نظام کے چاروں پیرائے اظہار کی صورتیں موجود ہیں۔ احمد فراز کی غزلیں، پابند نظمیں، معریٰ نظمیں اور آزاد نظمیں اپنا منفرد معنیاتی نظام رکھتی ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، تشریحی لسانیات، ص ۱۵۳

۲۔ محمد اشرف کمال، ڈاکٹر، لسانیات اور زبان کی تشکیل، ص ۱۵۴۔۱۵۵

۳۔ مولوی سید مہدی الزماں، مہدی جانسی ایڈووکیٹ، آلہ آباد، شعر و شاعری شعبہ فصاحت و بلاغت، ماہنامہ "خیابانِ ادب"، ص ۰۶

۴۔ عبدالسلام، ڈاکٹر، عمومی لسانیات، ص ۵

۵۔ احمد ندیم قاسمی، فراز کی ایک نظم، مشمولہ: ادبیات، ص ۱۱

۶۔ گوپی چند نارنگ، ادبی تنقید اور اسلوبیات، ص ۱۷۸

۷۔ ٹی آر رینا، ڈاکٹر (مرتب)، مقالاتِ رشید حسن خاں، جلد اول، ص ۵۱۹

۸۔ گوپی چند نارنگ، ادبی تنقید اور اسلوبیات، ص ۱۸۹

۹۔ ضیا حسین ضیا، حرف و معنی کی کہکشاؤں کا رنگین معروض، مشمولہ: زرنگار، ص ۱۶

۱۰۔ خوشنودہ نیلوفر، ڈاکٹر، اردو محاورے، ص ۹

۱۱۔ محمد اشرف کمال، ڈاکٹر، لسانیات اور زبان کی تشکیل، ص ۱۵۶

۱۲۔ وزیر آغا، اردو شاعری کا مزاج، ص ۲۸۵

۱۳۔ وزیر آغا، دائرے اور لکیریں، ص ۱۵

۱۴۔ یوسف حسین خاں، غالب اور اقبال کی متحرک جمالیات، ص ۱۳

۱۵۔ جی ایم چوہدری، احمد فراز حرمتِ قلم کا امیں، مشمولہ ماہِ نو، ص ۳۲۲

۱۶۔ جابر علی سید، استعارے کے چار شہر، ص ۵۱

۱۷۔ شہزاد احمد، نورِ کوئے ملامت، مشمولہ: سہ ماہی "ادبیات"، ص ۶۵

۱۸۔ وزیر آغا، نظمِ جدید کی کروٹیں، ص ۲۹

ماحصل

احمد فراز بیسویں صدی کے نصف آخر میں شعری منظر نامے پر نمودار ہونے والے اہم ترین شاعر ہیں۔ اس عہد میں عالمی قومی حتیٰ کہ مقامی سطح پر بھی مختلف تبدیلیاں نمودار ہو رہی تھیں۔ معاشی، معاشرتی اور سماجی سطح پر یہ تبدیلیاں اس قدر تیزی سے نمودار ہو رہی تھیں کہ ادبا شعرا کے ساتھ ساتھ عام لوگوں کے لیے بھی پرانی تہذیب پرانی اقدار کا ساتھ نبھاتے ہوئے نئے رویوں کو اپنانا خاصا مشکل ہو گیا تھا۔

۱۹۴۷ء کے فوری بعد کا اہم ترین موضوع فسادات تھے جو وسیع پیمانے پر اردو ادب کا حصہ بنے۔ اس عہد کی اردو نظم میں اس درندگی اور بربریت کے خلاف مذمتی رویہ عام تھا۔ فسادات کے علاوہ فرقہ وارانہ موضوعات بھی شاعری کا موضوع بنے۔ نظم میں یہ رویہ عام تھا۔ ان کے علاوہ کوریا، ویتنام، الجزائر اور افریقہ کی جنگ آزادی بھی نظموں کا موضوع بنی رہی۔ ایسا لگتا ہے وہ دور صرف نظم کا دور تھا۔ غزل چند دنوں کی مہمان لگتی تھی۔ ۱۹۴۷ء سے پہلے والی غزل روایتی انداز کی غزل تھی اس زمرے میں اقبال سے پہلے والی غزل شامل کی جا سکتی ہے۔ البتہ اقبال کی غزل روایت سے ہٹ کے تھی۔ ۱۹۴۷ء کے بعد کی غزل میں نظم کے زیرِ اثر نئے نئے تجربات ہوئے۔ ایک اہم ترین تجربہ غزل کو گیت کے قریب لانے کی کوشش تھی۔ غزل کو گیت کے قریب لانے والوں نے ہندی الفاظ اور ہندی اساطیر سے زیادہ کام لیا۔ ان شعرا میں نمایاں نام جمیل مظہری، میرا جی، قیوم نظر، ابنِ انشا اور ناصر کاظمی ہیں۔ تقسیم برصغیر کے بعد ایک عرصے تک رنگ میر کی تقلید کی جاتی رہی اس کی وجہ سماجی اور معاشرتی وجوہات بھی تھیں رنگ میر میں لکھنے والوں میں مختار صدیقی، میرا جی، ابنِ انشا اور ناصر کاظمی نمایاں ہیں۔

احمد فراز کے سامنے یہ پورا منظر نامہ موجود تھا۔فراز نے اس دور میں اپنے خاص اسلوب سے اپنی منفرد شناخت پیدا کی۔ پرانی اقدار کو بھی نبھایا اور نئے زمانے کا ساتھ بھی دیا۔فراز نے ہمیشہ شعر کے فنی تقاضوں کی پاسداری کی۔

جہاں وہ کلاسیکی روایت سے جڑے ہوئے ہیں وہیں ان کے ہاں جدید رویے بھی موجود ہیں۔اس پورے منظر نامے پر غور کیا جائے تو قیام پاکستان کے بعد اردو شاعری میں تین رجحانات نہایت اہم نظر آتے ہیں۔

پہلا رجحان کلاسیکی اسلوب کی طرف جھکاؤ اور کلاسیکی مضامین سے استفادے کا تھا دوسرا رجحان ترقی پسند تحریک کے زیرِ اثر معروضی حالات کی ترجمانی کا تھا۔تیسرا رجحان حلقہ ارباب ذوق کے زیر اثر پیدا ہوا۔نظریاتی اعتبار سے احمد فراز ترقی پسند تحریک سے وابستہ تھے۔اس وابستگی کے سبب ان کا ذہنی جھکاؤ معروضی حالات کی طرف تھا۔فراز نے اپنے نظریے کی پاسداری ضرور کی لیکن فن کی اہمیت کو برقرار رکھا دیگر ترقی پسندوں کی طرح اپنی شاعری کو نعرہ نہیں بننے دیا۔بلکہ رومان کی ہلکی آنچ میں جذبے کو پکنے دیا جس سے محض وہ ترقی پسندی تک محدود نہ رہے بلکہ رومانوی رویے بھی ان کی شاعری کا موضوع بنے جس کی بنا پر فراز پر ٹین ایجر کا شاعر ہونے کا الزام بھی لگا۔ حالاں کہ ایسا نہیں ہے فراز نے رومانوی رویوں کو اپنایا ضرور لیکن اپنے نظریے اور فن کے تقدس کو قائم رکھا۔

فراز کی ذہنی و ادبی تربیت میں فارسی زبان کا عمل دخل زیادہ ہے۔ان کے والد فارسی کے شاعر تھے۔گھر میں شعری محفلیں بپا رہتی تھیں۔گھریلو ماحول میں فارسی اور پشتو کو اہمیت حاصل تھی۔اس بنا پر فراز کی شاعری متنوع رنگوں کی حامل ہے۔زبان و بیان کے متنوع قرینے ان کے فنکارانہ مزاج کے آئینہ دار ہیں۔الفاظ و تراکیب کی بندش زبان و بیان پر دسترس ان کی قادر الکلامی کی دلیل ہے۔علم بیان اور علم بدیع کے تمام آرائشی عناصر فراز کی شاعری میں فنکارانہ انداز میں سمو دیے گئے ہیں۔فراز کی شاعری کا تشبیہاتی نظام ان کی اختراعی صلاحیتوں کا نشان گر ہے۔تشبیہات میں تخیل کی کارفرمائی سے ندرت اور اچھوتا پن پیدا ہو گیا ہے۔زندگی کے گہرے مشاہدے اور تجربے کے بغیر یہ خوبی ہاتھ نہیں آتی۔فراز کی تشبیہات میں جمود نہیں بلکہ تحرک کی کیفیت ملتی ہے۔ان کی تشبیہات خارجی عناصر کی باہمی مماثلت تک محدود نہیں بلکہ ان میں ذہنی رجحانات اور فکری رویے تخلیقی سطح پر نمودار

ہوئے ہیں۔ فراز کی تشبیہات دلآویزی کی کیفیت سے مالامال ہیں۔ ان کے مشبہ اور مشبہ بہ میں گہرے مشاہدے کی کارفرمائی کے ساتھ ساتھ خیال کی بلند پردازی کا عمل دخل بھی نمایاں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی تشبیہات سے مفاہیم کے نئے نئے در وا ہوتے ہیں۔ یہ تشبیہات فطرت کی طرح تر و تازہ اور شگفتہ ہیں۔ اردو ہندی اور فارسی کے زیر اثر فراز کی شاعری میں تشبیہات کی متعدد صورتیں موجود ہیں۔ تشبیہات کی جو صورتیں فراز کے ہاں بکثرت ملتی ہیں وہ یہ ہیں: تشبیہ مفرد، تشبیہ مقید، تشبیہ مفروق، تشبیہ ملفوف، تشبیہ تسویہ، تشبیہ جمع، تشبیہ مفصل، تشبیہ بعید، تشبیہ مرسل اور تشبیہ موکد وغیرہ۔ ان کے مشبہ اور مشبہ بہ اکثر حسی اور عقلی ہوتے ہیں جن کا فطرت سے نہایت گہرا تعلق ہے۔

فراز کی شاعری کا استعاراتی نظام ان کے عہد کے ملی، تہذیبی، معاشی، معاشرتی اور سماجی رویوں پر مشتمل ہے۔ اس استعاراتی نظام میں تخلیقی سطح پر محبوب کی جھلک بھی نمایاں طور پر عکس ریز رہتی ہے۔ جگنو، پیڑ، پرندے، دریا وغیرہ بطور استعارہ و علامت اپنا خاص مزاج رکھتے ہیں۔ فراز کے استعارات و علامات سے ان کا ذہنی و فکری نظام ترتیب دیا جاسکتا ہے۔ فراز کی شاعری میں استعارہ و علامت کی مختلف بنیادی سطحیں ملتی ہیں۔

محبت اور رومان، سماجی رویوں کے خلاف بغاوت، رہنمائی اور فرض شناسی کا فقدان، اہل علم و فضل کی حالت زار کی عکاسی وغیرہ۔ فراز کی شاعری کا علامتی و استعاراتی نظام انھی موضوعات کے گرد گھومتا ہے۔

فراز نے تمام آرائشی عناصر کو اپنی شاعری میں فنکارانہ انداز میں سمو دیا ہے۔ ان کی صنعت کاری تخلیقی لمس سے اپنا راستہ متعین کرتی ہے۔ ان کی شاعری میں علم بدیع کا فن محض خارجی سطح پر ظاہر نہیں ہوتا بلکہ داخلی سطح پر بھی اپنی موجودگی کا احساس دلاتا ہے یعنی صنائع بدائع کا استعمال محض شعر کی ظاہری سطح کو چمکانے کے لیے استعمال نہیں ہوا بلکہ شعر کی داخلی سطح پر بھی اس قدر رچ بس گیا ہے کہ جس کے نتیجے میں اشعار کی معنویت میں خاطر خواہ اضافہ ہوا ہے۔ فراز کی شاعری میں ۳۴ صنائع لفظی اور ۱۸ صنائع معنوی کا سراغ لگایا گیا ہے۔ احمد فراز نے صنائع بدائع کے استعمال میں محتاط رویہ اختیار کیا ہے۔ جو صنائع لفظی و معنوی ان کی شاعری میں بکثرت استعمال ہوئی ہیں وہ یہ ہیں: صنائع لفظی، صنعتِ تجنیس تام، صنعتِ تجنیس لاحق، صنعتِ تجنیس زائد و ناقص، صنعتِ تجنیس خطی، صنعتِ تجنیس

مذیل، صنعت تجنیسِ محرف، صنعت تلمیح، صنعت ردالعجز، صنعت تکرار وغیرہ۔

صنائع معنوی: مثلاً مراعاۃ النظیر، صنعت تضاد صنعت استفہامیہ وغیرہ کا استعمال بکثرت ملتا ہے۔ فراز کی شاعری میں ان صنائع کا استعمال محض صنعت کھپانے کے لیے نہیں کیا گیا بلکہ فطری خوب صورتی سے وقوع پذیر ہوا ہے۔

تکنیکی حوالے سے فراز نے لمبی مختصر اور درمیانی بحروں کو استعمال کیا ہے۔ نظم میں بحرِ رمل، بحرِ مجتث، بحرِ متقارب (مختلف زحافات کے ساتھ) ان کی پسندیدہ بحور ہیں۔ غزل میں بحرِ مجتث، بحرِ رمل، بحرِ مضارع، بحرِ مقتضب (مع زحافات) ان کی پسندیدہ بحور ہیں۔

فراز کی نظموں میں ہیئتی تجربات بھی کیے گئے ہیں۔ گویا زیادہ ہیئتی تجربات ان کی اولین کتاب تنہا تنہا میں نظر آتے ہیں تاہم باقی کتب میں بھی تجربات پر مشتمل نظمیں موجود ہیں۔ تنہا تنہا جس عہد میں تخلیق ہوئی وہ نظم کا دور تھا۔ فراز کے ہیئتی تجربات کو دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے:

۱۔ پیچیدہ ہیئتی تجربات

۲۔ سادہ ہیئتی تجربات

تیسری صورت انفرادی ہیئت پر مشتمل نظمیں ہیں۔ تیسری صورت تجربے کے زمرے میں تو نہیں آتی البتہ منفرد سطح پر اہم کام ہے۔

پیچیدہ ہیئتی تجربات میں نظمیں، بھول، فرار احتساب، واہمہ، اے بھوکی مخلوق، سیلاب، تشنگی، بھلی سی ایک شکل تھی وغیرہ نہایت اہم ہیں۔

سادہ ہیئتی تجربات میں شاعر، بانو کے نام، مسیحا، طلسم ہوش ربا، وغیرہ اہم ہیں۔

احمد فراز کی شاعری صرف ونحو کے معیار پر بھی پورا اترتی ہے۔ فراز کے ہاں فارسی عربی اور ہندی اسما کا استعمال کثرت سے ملتا ہے۔ فاعل، فعل، مفعول کی تقدیم وتاخیر سے اہم کام لیا گیا ہے۔ جملہ اسمیہ، فعلیہ، شرطیہ، تمنائی، تعلیلیہ تفصیلیہ اور استفہامیہ کا استعمال خوب صورتی سے ملتا ہے۔ معہود ذہنی، مفعول لہ، مفعول معہ، مفعول فیہ کی مدد سے فعلیہ صورتوں میں ندرت پیدا کی گئی ہے۔ علاوہ ازیں حروف کا تخلیقی سطح پر استعمال، لفظی انحراف وانتخاب، فراز کی زبان دانی پر دال ہے۔

احمد فراز کی شاعری میں منفرد صوتی رنگ وآہنگ موجود ہے جس سے شعر میں لطف پیدا ہو

جاتا ہے۔زبان کی بنیادی آوازوں کے تال میل اور باہمی ربط سے شعر ونغمہ وجود میں آتا ہے۔ ہر زبان کی غنائی شاعری کا اپنا منفرد مزاج ہوتا ہے۔ یہ مزاج ہم آہنگ، متضاد یا متوازی آوازوں اور ان کے مخصوص نظامِ اصوات سے وجود میں آتا ہے۔ آواز کے نظامِ صوت کو دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے:

ا۔مصوتے ۲۔مصمتے

مصوتے: اردو میں اصواتِ علت کہلاتے ہیں ان کی تعداد دس ہے۔ یہ ایسی آوازیں ہیں جن کو خارج کرنے کے لیے منہ کے اندر ہوا کے راستے میں کوئی رکاوٹ نہیں ہوتی۔

مصمتے: یہ وہ آوازیں ہیں جن کے خارج کرنے سے منہ کے اندر ہوا کے راستے میں رکاوٹ پیدا ہوتی ہے۔

احمد فراز کی شاعری میں مصوتوں اور مصمتوں کا خاص تناسب موجود ہے۔ طویل اور مختصر مصوتوں کا اہتمام کیا گیا ہے۔ مختصر مصوتے طویل مصوتوں کی نسبت زیادہ ہیں جو جذبہ وتخیل کو مہمیز کرتے ہیں۔ طویل اور مختصر مصوتوں سے موسیقیت کے کام کے ساتھ ساتھ نظریے کی ترسیل کا کام بھی خوب صورتی سے لیا گیا ہے۔ بندشی مصمتے صفیری مصمتوں کی نسبت زیادہ ہیں۔

مصمتوں مصوتوں کے استعمال میں شاعر کی تخلیقی صلاحیت اپنے آپ کو منوالیتی ہے۔ لفظ ومعنی کا باہمی ارتباط وانسلاک شاعری میں خاص اہمیت رکھتا ہے۔ فراز کے ہاں صوتی سطح پر جو انتخاب وانحراف کی صورتیں ملتی ہیں وہ اپنا خاص مزاج اور آہنگ رکھتی ہیں۔ فراز کا گونجیلا لہجہ اور الفاظ کا صوتی آہنگ ہمیں فراز کی لفظ سازی سے آگاہ کرتا ہے۔ فارسی زبان سے گہری دلچسپی کے سبب بیان میں پُر لطف کیفیت پیدا ہوگئی ہے۔ البتہ جہاں جہاں فن پر نظریہ حاوی ہوا ہے۔ وہاں وہاں موسیقیت کی لے قدرے دھیمی پڑ گئی ہے لیکن بات بدمزہ نہیں ہوئی۔ بیشتر غزلوں میں مسلسل غنائی مصوتے استعمال ہوئے ہیں جو اپنا خاص صوتی تاثر رکھتے ہیں۔

احمد فراز نے معنیاتی نظام میں خاطر خواہ اضافے تو نہیں کیے البتہ اپنی شاعری کو عصری تقاضوں سے ہم آہنگ کرتے ہوئے نئے معنی ضرور بخشے ہیں۔ فراز نے معروضیت اور رومان پسندی کو ایک ہی دھاگے میں پرو دیا ہے۔ غزل کی نسبت نظم میں یہ رجحان غالب نظر آتا ہے۔ ان کی شاعری میں شعری جمالیات فکری وجذباتی معنویت کے رنگ میں رنگی ہوئی ہے۔ فراز کی شاعری فارسی روایت کی لفظ پرور فضا میں سانسیں لیتی ہے لیکن آکسیجن وہ اپنی دھرتی سے حاصل کرتی ہے۔ لفظ کو

اس سلیقے اور قرینے سے برتا گیا ہے کہ لفظ سبک شیریں اور رواں محسوس ہوتے ہیں۔ شعر کا کرافٹ جیسا بھی ہو زیرِ سطح معنیاتی نظام اپنے اندر رومان اور مزاحمت لیے ہوئے ہے۔

شاعری میں معنیاتی نظام کے اظہاری پیرائے مختلف فکری زاویے رکھتے ہیں۔ لفظ حالات وواقعات کے زیرِ اثر اپنے معنی بدلتا ہے اور معنی اپنے لیے نئے لفظ تلاش کرتے ہیں۔ فراز نے اس عمل سے گزرتے ہوئے کئی لفظوں کو نئے معنی دیے ہیں۔ اب قاتل، حاکم، ظالم، پیر، میکدہ، ساغرومینا، خم ومیخانہ اور ساقی وجام اپنے بنیادی معنوں میں استعمال نہیں ہوتے۔ ماضی میں ان کو تصوف کے اظہار کے لیے برتا گیا ہے۔ بعد میں سیاسی مضامین باندھنے کے لیے استعمال ہونے لگے۔

لفظ کی معنویت مختلف حالات کے زیرِ اثر بدلتی رہتی ہے۔ لفظ کے معنیاتی نظام میں عموماً تین سطحیں ملتی ہیں۔

۱۔ جسم وجمال یا عاشقی کے مضامین۔

۲۔ تصوف پر مبنی معنویت۔

۳۔ سماجی اور سیاسی پیرایۂ اظہار

اظہار کی سطح پر فراز کے ہاں سماجی اور سیاسی نقطۂ نظر غالب ہے۔ نظم زیادہ تر بیرونی اثرات کے تابع ہوتی ہے۔ تاہم فراز کی نظمیں وارداتِ قلبی کی بھی عکاس ہیں۔ غزل کا بیرونی ڈھانچا فارسی اور کلاسیکی روایت کے خمیر سے اٹھایا گیا ہے۔ انھوں نے غزل میں مختلف اساتذہ کی زمینوں میں بھی طبع آزمائی کی ہے جن میں بطورِ خاص میر، سودا، مصحفی، آتش اور غالب شامل ہیں۔ انھوں نے اساتذہ کی پیروی ضرور کی لیکن اپنا تشخص بھی قائم رکھا۔ فراز نے عشق ومحبت کے روایتی موضوعات کو اپنے منفرد رنگ میں پیش کیا ہے۔ یہ روایتی موضوعات جب فراز کے اپنے تجربے مشاہدے اور احساس کی بھٹی میں پک کر نکلتے ہیں تو روایتی نہیں رہتے بلکہ نئی صورت اختیار کر لیتے ہیں یہ نئی صورت فراز کا انفرادی رنگ ہے۔ فراز کے ہاں سیاسی زاویۂ نگاہ بھی جملہ امکانی صورتوں میں وقوع پذیر ہوا ہے۔ مختلف النوع موضوعات کے بیان میں فراز مشرقی شعریات کے زیرِ اثر رہے ہیں جدید عہد کی تحریکات سے فنی سطح پر وہ زیادہ متاثر نہیں ہوئے جس کی دلیل یہ ہے کہ مشرقی شعریات سے انھوں نے کہیں انحراف نہیں کیا۔

فراز کی غزلوں میں ترنم اور موسیقیت کی بنیادی وجہ مترنم اور رواں بحروں کا استعمال ہے۔ مترنم بحروں کی وجہ سے فراز کی غزل میں گیت کا سا لطف پیدا ہو گیا ہے۔

فراز کی نظمیں غزلوں کی نسبت ان کی نظریاتی اساس کی زیادہ امین ہیں۔ فراز کی نظم مٹتی تہذیب کا نوحہ اور ظلم و بربریت کے خلاف جنگ ہے۔ بھوک اور افلاس میں سسکتی انسانیت کی آواز اور آمریت کے خلاف للکار ہے۔

کتابیات

بنیادی ماخذ

احمد فراز: تنہا تنہا: اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ۲۰۱۵ء۔

ایضاً: خواب گل پریشاں ہے، اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ۲۰۱۵ء۔

ایضاً: درد آشوب، اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ۲۰۱۵ء۔

ایضاً: جاناں جاناں، اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ۲۰۱۵ء۔

ایضاً: بے آواز گلی کوچوں میں، اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ۲۰۱۵ء۔

ایضاً: نابینا شہر میں آئینہ، اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ۲۰۱۶ء۔

ایضاً: نایافت: اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ۲۰۱۴ء۔

ایضاً: اے عشق جنوں پیشہ: اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء۔

ایضاً: شب خون: اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ۲۰۱۵ء۔

ایضاً: سب آوازیں میری ہیں: اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ۲۰۱۵ء۔

ایضاً: غزل بہانہ کروں: اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ۲۰۱۵ء۔

ایضاً: میرے خواب ریزہ ریزہ، اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ۲۰۱۶ء۔

ایضاً: پس انداز موسم، اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ۲۰۱۶ء۔

ایضاً: شہر سخن آراستہ ہے، کلیات، اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ۲۰۱۶ء۔

ثانوی ماخذ

انور سدید، ڈاکٹر: اردو ادب کی تحریکیں (ابتدائے اردو سے ۱۹۷۵ء تک)، کراچی، انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۹۱ء۔

اشرف کمال، محمد، ڈاکٹر: تنقیدی تھیوری اور اصطلاحات، فیصل آباد، مثال پبلی کیشنز، ۲۰۱۲ء۔

ایضاً، لسانیات اور زبان کی تشکیل، فیصل آباد، مثال پبلشرز، ۲۰۱۵ء۔

اشرف شاد: احمد فراز بقلم خود، اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ۲۰۱۳ء۔

اشفاق حسین: احمد فراز یادوں کا ایک سنہرا ورق، لاہور، وجدان پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء۔

الماس خانم، ڈاکٹر: اردو میں لسانی ولسانیاتی تحقیق، لاہور، سانجھ، ۲۰۰۵ء۔

احسان اللہ ثاقب: شاعری کرنا سیکھیں، لاہور، کانٹی نینٹل سٹار پبلشرز، باردوم ۲۰۱۵ء۔

امیر اللہ خاں، شاہین، ڈاکٹر: اردو اسالیب نثر: تاریخ وتجزیہ، میرٹھ، میرٹھ یونیورسٹی، ۱۹۸۵ء۔

ارشد محمود ناشاد، ڈاکٹر: اردو غزل کا تکنیکی ہیئتی اور عروضی سفر، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۲۰۰۸ء۔

احمد ندیم قاسمی: شعلۂ گل، لاہور، قومی دارالاشاعت، ۱۹۵۳ء۔

ایضاً: دشتِ وفا، دہلی مکتبہ علم وفن مٹیا لہ محل، نومبر ۱۹۶۵ء۔

ایضاً: لوحِ خاک، لاہور، میکلوڈ روڈ، اساطیر، فروری ۱۹۸۸ء۔

ایضاً: محیط، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۲ء۔

ایضاً: جلال وجمال، لاہور، نیا ادارہ، س، ن۔

اقتدار حسین: اردو صرف ونحو، نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، بارسوم، ۲۰۱۰ء۔

ایضاً: لسانیات کے بنیادی مباحث، علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۸۵ء۔

ایوب صابر، ڈاکٹر، پروفیسر: اقبال کا اردو کلام، پاکستان، مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۰۳ء۔

انیس ناگی: تنقیدِ شعر، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، چوک اردو بازار، ۱۹۸۷ء۔

ابوالاعجاز حفیظ صدیقی (: مرتب) کشاف تنقیدی اصطلاحات، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۵ء۔

توصیف تبسم: بند گلی میں شام، اسلام آباد، عکاس پبلی کیشنز، ۲۰۱۰ء۔

تصدق حسین رضوی، مولوی (مئولف :) لغاتِ کشوری، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۲ء۔

ٹی آر رینا، ڈاکٹر (مرتب :) مقالات رشید حسن خاں، نئی دہلی، اپلائڈ بکس، ۲۰۱۶ء۔

جابر علی سید: استعارے کے چار شہر، ملتان، بیکن بکس، ۱۹۹۳ء۔

حمید اللہ شاہ ہاشمی، پروفیسر: فنِ شعر وشاعری اور بلاغت، لاہور، مکتبہ دانیال، اردو بازار، س۔ن۔

حنیف گنگوہی، مولانا: نیل الامانی شرح اردو، (جلد دوم)، کراچی، مکتبہ بحرالعلوم، س، ن۔

حنیف کیفی، ڈاکٹر: اردو میں نظم معریٰ اور آزاد ابتدا سے ۱۹۴۷ء تک، نئی دہلی، انجمن ترقی اردو، ۱۹۸۲ء۔
خلیل صدیقی: زبان کیا ہے؟، لاہور، بیکن بکس، ۲۰۱۴ء۔
ایضاً: آواز شناسی، لاہور، بیکن بکس، ۲۰۰۹ء۔
خوشنودہ نیلوفر، ڈاکٹر: اردو محاورے، جہلم، بک کارنر، ۲۰۱۵ء۔
خدیجہ شجاعت علی: فن شاعری (سہل حدائق البلاغت)، لاہور، شیخ محمد بشیر اینڈ سنز اردو بازار، س۔ن۔
رفیع الدین ہاشمی، ڈاکٹر: اصناف ادب، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء۔
رشید احمد گوریجہ، ڈاکٹر: اردو ادب بیسویں صدی میں، لاہور، علی کتب خانہ کبیر سٹریٹ، س۔ن۔
رضا ہمدانی: صلیب فکر، لاہور، آئینہ ادب، ۱۹۸۴ء۔
ایضاً: رگ مینا، لاہور، گوشہ ادب، ۱۹۵۷ء۔
زاہدہ جبیں: وہ جو شہر سخن تھا، احمد فراز شخصیت اور فن، لاہور، گوہر پبلی کیشنز، س۔ن۔
زیتون بانو، تاج سعید (مرتبین): احمد فراز شخصیت اور فن، اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، س۔ن۔
سعدیہ طاہر: درد آشوب، تنقیدی جائزہ، فیصل آباد، مثال پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء۔
سید عبداللہ، ڈاکٹر: طیف نثر، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۵ء۔
ایضاً: اشارات تنقید، لاہور، مکتبہ خیابان ادب، ۱۹۶۶ء
سہیل بخاری، ڈاکٹر: تشریحی لسانیات، لاہور، فضلی سنز، ۱۹۹۸ء۔
شمس الرحمان فاروقی: شعر غیر شعر اور نثر، دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اردو، ۱۹۷۳ء۔
شعیب عتیق خان، ڈاکٹر: اردو کے افسانوی ادب پر فسادات ۱۹۴۷ کے اثرات، ملتان، بیکن بکس، ۲۰۱۴ء۔
شہزاد احمد: ادھ کھلا دریچہ، لاہور، علی برادرز، پبلشرز اینڈ بک سیلر، ۱۹۷۷ء۔
شبلی نعمانیؒ، علامہ: شعر العجم (جلد چہارم) لاہور، عشرت پبلشنگ ہاؤس، س ن۔
صدیق جاوید، ڈاکٹر (مؤلف): مطالعے چند، لاہور، خدا بخش روڈ، مغربی پاکستان اردو اکادمی، ۲۰۰۶ء۔
صغیر احمد جان: صحیفہ فنون ادب، پشاور، منظور عام پریس، ۱۹۵۸ء۔
صہبائی، امام بخش: حدائق البلاغت، کانپور، منشی نول کشور، پریس، ۱۸۸۷ء۔

ایضاً: ترجمہ حدائق البلاغت از شمس الدین فقیر (مرتبہ) ڈاکٹر مزمل حسین، فیصل آباد، مثال پبلی کیشنز، بار اول ۲۰۰۹ء۔

ضیاء الدین، ڈاکٹر: اسالیب نثر پر ایک نظر، نئی دہلی، ادارہ فکر جدید، ۱۹۸۹ء۔

طارق سعید: اسلوب اور اسلوبیات، لاہور، نگارشات، ۱۹۹۸ء۔

ظفر اقبال: آب رواں، لاہور، جمہوری پبلی کیشنز، ۲۰۱۱ء۔

ایضاً: عیب و ہنر، لاہور، پاکستان بکس اینڈ لٹریری ساؤنڈز، ۱۹۹۴ء۔

طارق سعید: اسلوبیاتی تنقید تناظر (وجہی سے عبدالحق تک)، علی گڑھ، بک ہاؤس یونیورسٹی مارکیٹ، ۱۹۹۲ء۔

عبدالرحمن ممتاز: اب کے بچھڑے تو، احمد فراز شخصیت اور شاعری، کراچی، ممتاز پبلی کیشنز، س۔ن۔

عابد علی عابد، سید: اسلوب، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۱ء۔

ایضاً: طلسمِ اقبال، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۱ء۔

ایضاً: البیان، لاہور، مجلس ترقی ادب، س۔ن۔

ایضاً: البدیع، لاہور، مجلس ترقی ادب، س۔ن۔

ایضاً: اصول انتقادِ ادبیات، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۷ء۔

عارف عبدالمتین: امکانات، لاہور، ٹیکنیکل پبلشرز، ۱۹۷۵ء۔

عابد صدیق: مغربی تنقید کا مطالعہ (افلاطون سے ایلیٹ تک)، اسلام آباد، پورب اکادمی، (طبع اول) ۲۰۱۵ء۔

عبدالمغنی: ابوالکلام کا اسلوب نگارش: لاہور، مکتبہ اخوت، ۱۹۹۶ء۔

عاصم ثقلین: ارتباطِ حرف و معنی، لاہور، فکشن ہاؤس، ۲۰۱۵ء۔

عبدالسلام، ڈاکٹر: عمومی لسانیات، کراچی، رائل بک کمپنی، ۱۹۹۳ء۔

عبدالستار، دلوی، ڈاکٹر: [مرتب] اردو میں لسانیاتی تحقیق، بمبئی، گوکل اینڈ کمپنی اورینٹل بک سیلر اینڈ پبلشرز، ۱۹۷۱ء۔

فتح محمد ملک: احمد فراز کی شاعری نغمہ دلدار یا شعلہ بیدار، اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ۲۰۱۲ء۔

فارغ بخاری: زیر و بم، لاہور، گوشۂ ادب، جنوری ۱۹۵۲ء

ایضاً، شیشے کے پیراہن، لاہور، آئینہ ادب، ۱۹۷۱ء۔
فیض احمد فیض: نسخہ ہائے وفا، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، س۔ن۔
قتیل شفائی: پیراہن، لاہور، ماورا پبلشرز، ۱۹۸۱ء۔
قاسم یعقوب (: بہ ترتیب) اردو میں اسلوبیات اور اسلوبیات کے مباحث، کراچی، سٹی پوائنٹ، ۲۰۱۱ء۔
گوپی چند نارنگ: ادبی تنقید اور اسلوبیات، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء۔
محی الدین قادری زور، سید، ڈاکٹر: اردو کے اسالیب بیان، لاہور، مکتبہ معین الادب، ۱۹۶۲ء۔
محبوب ظفر: احمد فراز شخصیت اور فن (پاکستانی ادب کے معمار)، اسلام آباد، اکادمی ادبیات پاکستان، ۲۰۰۶ء
مولوی عبدالحق، ڈاکٹر: قواعد اردو، لاہور، سیونتھ سکلی پبلی کیشنز، غزنی سٹریٹ الحمد مارکیٹ، ۲۰۱۲ء۔
محبوب عالم خان: اردو کا صوتی نظام، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۹۷ء۔
منظر عباس نقوی، پروفیسر: اسلوبیاتی مطالعے، علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۸۹ء۔
محمد امین، ڈاکٹر: آسان عروض، ملتان، بیکن بکس، بار اول، ۱۹۸۹ء۔
مرزا خلیل احمد بیگ، پروفیسر: ادبی تنقید کے لسانی مضمرات، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۲۰۱۲ء۔
محمد یعقوب آسی: آسان علم قافیہ، ٹیکسلا، الم پبلی کیشنز، ۲۰۱۵ء۔
محمد امین، ڈاکٹر: آسان عروض، ملتان، بیکن بکس، ۲۰۱۲ء۔
مولانا الطاف حسین حالی: مقدمہ شعر وشاعری، لاہور خزینہ علم وادب، ۲۰۰۱ء۔
محسن احسان: ناتمام، پشاور، شاہین بک، ۱۹۹۳ء۔
ایضاً: ناشنیدہ، لاہور، الحمد پبلی کیشنز، جولائی ۱۹۹۳ء۔
منیر نیازی: کلیات منیر، لاہور، خزینہ علم وادب، ۲۰۰۲ء۔
مزمل حسین، ڈاکٹر: اردو میں علمِ بیان اور علمِ بدیع کے مباحث (تحقیقی وتنقیدی جائزہ)، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۲۰۱۰ء۔
نذیر احمد، ایم۔اے، پروفیسر: اقبال کے صنائع بدائع، لاہور، انارکلی، آئینہ ادب ۱۹۲۶ء۔
نصیر احمد خاں، ڈاکٹر: ادبی اسلوبیات، اسلام آباد، پورب اکادمی، بار اول، ۲۰۱۳ء۔

نیر صمدانی، ڈاکٹر: اعتبارات، لاہور، وکٹر بک بنک، ۱۹۹۵ء۔

نیر نورالحسن، مولوی: (مؤلف) نوراللغات، اسلام آباد، نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۱۹۷۶ء۔

نجم الغنی، مولوی: بحرالفصاحت، جلددوم، لاہور، مقبول اکیڈمی، ۱۹۸۹ء۔

نذیر احمد، ایم اے، پروفیسر: اقبال کے صنائع بدائع، لاہور، آئینہ ادب، انارکلی، ۱۹۶۶ء۔

نذیر تبسم، ڈاکٹر: سرحد کے اردو غزل گو شعراء، پشاور، ایکسپرٹ گرافس، ۲۰۱۶ء۔

وہاب اشرفی: قدیم مغربی تنقید، اسلام آباد، پورب آکادمی، طبع اول ۲۰۱۲ء۔

وقار احمد رضوی: تاریخ نقد، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، پاکستان، ۲۰۰۴ء۔

وزیر آغا، ڈاکٹر: اردو شاعری کا مزاج، لاہور، مجلس ترقی ادب کلب روڈ، مئی ۲۰۰۸ء۔

ایضاً: دائرے اور لکیریں، لاہور، مکتبہ فکر و خیال، ۱۹۸۶ء۔

ایضاً: نظم جدید کی کروٹیں، لاہور، ادارہ ادبی دنیا، س، ن۔

ایضاً: تخلیقی عمل، لاہور، مجلس ترقی ادب، مارچ ۲۰۱۰ء۔

یوسف حسین خان: غالب اور اقبال کی متحرک جمالیات، لاہور، نگارشات، ۱۹۸۶ء۔

تحقیقی مقالہ جات (غیر مطبوعہ)

اشفاق احمد: اردو شاعری میں مزاحمتی عناصر، تاریخ اور تجزیہ، تحقیقی مقالہ برائے ایم اے اردو، گورنمنٹ کالج لاہور، ۱۹۹۱ء۔

سدرہ صادق: احمد فراز کی غزل میں مزاحمتی عناصر، تحقیقی مقالہ برائے ایم اے اردو، شعبۂ اُردو، جامعہ پشاور، ۲۰۰۹ء۔

فرخ ناز: شب خون کا فنی و فکری جائزہ ۱۹۶۵ء کی جنگ آزادی کے تناظر میں، تحقیقی مقالہ برائے ایم اے اردو، جامعہ پشاور، ۲۰۱۱ء۔

محمد شفیق بھٹی: احمد فراز شخصیت اور فن، تحقیقی مقالہ برائے ایم فل اردو، اسلامیہ یونیورسٹی، بہاول پور، ۱۹۹۲ء۔

مسرت صبوحی: کشمیر میں مزاحمتی ادب ۱۹۴۷ء کے بعد، مقالہ برائے ایم فل اُردو، شعبۂ اُردو، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد، ۱۹۹۴ء۔

میمونہ ریاض: تلمیحات فراز، تحقیقی مقالہ برائے ایم اے اردو، شعبہ اردو، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی، فیصل آباد، ۲۰۰۹ء۔
محمد اسرار خان: احمد فراز کی شاعری میں مزاحمتی عناصر (تحقیقی وتنقیدی جائزہ)، مقالہ برائے پی ایچ ڈی اُردو، شعبہ اُردو، پشاور یونیورسٹی، ۲۰۰۴ء۔

رسائل و جرائد

ادبیات اسلام آباد، بیاد احمد فراز، جلد ۱۸، شمارہ ۸۱، اکتوبر تا دسمبر ۲۰۰۸ء۔
ارتباط استنبول ترکی، احمد فراز نمبر، جلد ۳ شمارہ ۲، نومبر ۲۰۱۲ء تا اپریل ۲۰۱۳ء۔
اردو دنیا، نئی دہلی، گوشہ احمد فراز، جلد ۱۰، شمارہ ۱۰، اکتوبر ۲۰۰۸ء۔
ادراک، سہ ماہی، ستمبر ۱۹۹۹ء۔
امکان، لکھنؤ، احمد فراز نمبر، ۲۸واں شمارہ، ستمبر تا نومبر ۲۰۰۸ء۔
ان کوٹ، انگلینڈ، احمد فراز نمبر، جلد ۲ شمارہ ۲، نومبر دسمبر ۲۰۰۴ء۔
ایوان اردو، دہلی، گوشہ احمد فراز، جلد ۲۲ شمارہ ۷، جنوری اگست ۲۰۰۹ء۔
اوراق، لاہور، شمارہ خاص ۲۔۷، ۱۹۶۷ء۔
اخبارِ اردو، جلد نمبر ۳۰، شمارہ ۸، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، اگست ۲۰۱۲ء۔
ایضاً، جلد نمبر ۳۰، شمارہ نمبر ۹، ستمبر ۲۰۱۲ء۔
جنرل آف ریسرچ (اردو) ملتان، دسمبر ۲۰۱۵ء۔
چہار سُو، راولپنڈی، احمد فراز نمبر، جلد ۳، شمارہ ۳۱۔۳۰، جنوری فروری ۱۹۹۵ء۔
ایضاً، شہزاد احمد نمبر، جلد ۱۸، شمارہ جنوری ۲۰۰۹ء۔
خیابانِ ادب، ماہ نامہ، الٰہ آباد، ۱۹۴۱ء۔
زرنگار، فیصل آباد، بک فاؤنڈیشن، شمارہ نمبر ۲۰، اکتوبر تا دسمبر ۲۰۰۹ء۔
زاویہ، امریکہ، احمد فراز نمبر، جلد ۲۲، شمارہ ۱۰، اکتوبر ۲۰۰۱ء۔
سیارہ ڈائجسٹ، لاہور، گوشہ احمد فراز، جلد ۴۴، شمارہ ۱۰، اکتوبر ۲۰۰۱ء۔

عکاس، اسلام آباد، احمد فراز نمبر، جلد ۱۵، شمارہ ۴ تا ۱۲، اپریل تا دسمبر ۲۰۰۱ء۔

فنون، لاہور، جدید غزل نمبر، س، ن۔

قند مردان، گوشہ احمد فراز، جلد ا، شمارہ ۹، جون ۱۹۷۲ء۔

کتاب، اسلام آباد، بیاد احمد فراز، جلد ۴۰۔۴۱، اکتوبر ۲۰۰۸ء۔اپریل ۲۰۰۹ء۔

ماہِ نو، لاہور، احمد فراز نمبر، جلد ۶۲، شمارہ ا، جنوری ۲۰۰۹ء۔

نوائے سروش، سہ ماہی، لاہور، جلد ا، شمارہ ۲، س۔ن۔

نقوش، لاہور، عصری ادب نمبر، س۔ن۔

تصانیف:

- صحرا سے گفتگو
  (شاعری) باراول اگست ۲۰۰۰ء
  طبع دوم نومبر ۲۰۰۳ء

- نگاہیں اداس ہیں
  (شاعری) مارچ ۲۰۰۴ء

- ڈاکٹر گوہر نوشاہی بحیثیت محقق
  (تحقیق) ۲۰۱۰ء

- صحرا اُداس ہے
  (شاعری) ۲۰۱۱ء

- احمد فراز کی شاعری کا فنی اور اسلوبیاتی مطالعہ
  (تحقیق) ۲۰۲۳ء

احمد فراز [۱۹۳۱ء تا ۲۰۰۸ء] جدید اُردو شاعری کے سربلند اور مقبولِ عام شاعر تھے۔ انھوں نے نصف صدی سے زائد عرصہ شعروادب کی دُنیا میں اپنی خوش نوائی اور سحر طرازی کا جادو جگایا اور قلب ونگاہ کے جہانوں کو اپنا اسیر کیا۔ احمد فراز کی شاعری کے قبولِ عام میں بلاشبہ عشق ومحبت کی نادر کیفیات اور ہجر ووصل کے لذت آگیں معاملات کی خوش رنگ تصویروں کا عمل دخل بہت زیادہ ہے مگر اس سے اس غلط تاثر کو فروغ ملا ہے کہ احمد فراز نوجوانوں کے شاعر ہیں اور اُن کا کلام از اوّل تا آخر یادِ یار کی خوش بُو سے مہکتا ہے۔ احمد فراز کی شاعری کا سنجیدہ مطالعہ اس تاثر کی نفی کرتا ہے کیوں کہ فراز کے ہاں موضوعاتی تنوع کسی بھی جدید شاعر سے کسی طرح کم نہیں۔ عصری میلانات اور مسائل، سیاسی وسماجی انتشار اور اخلاقی قدروں کے زوال کو انھوں نے نہایت عمدگی کے ساتھ اپنی غزلوں اور نظموں کے قالب میں ڈھالا ہے۔ موضوعاتی تنوع کے ساتھ احمد فراز کا فنی شعور اور تکنیکی مہارت بھی ان کے قبولِ عام کا ایک بڑا سبب ہے۔ فارسی زبان کی عظیم الشان شعری روایت کے فیضان نے اُن کی شعری کائنات کو بہت ثروت مند کیا ہے۔ احمد فراز کی شاعری کے فکری اور موضوعاتی پہلو تو تنقید وتحقیق کا موضوع رہے ہیں اور ناقدین ومحققین نے اپنے اپنے زاویہ نظر سے ان پہلوؤں پر جامعیت کے ساتھ کتابیں، مضامین اور مقالات قلم بند کیے ہیں مگر حیرت ہے کہ اُن کی شاعری کے فنی اور تکنیکی زاویے کم کم زیرِ مطالعہ آئے ہیں۔ یہ سعادت محقق اور شاعر محمد افضل صفی کے حصے میں آئی ہے۔ انھوں نے جذب وشوق اور سعی وکاوش سے اس مشکل موضوع پر شاندار تحقیقی کام کیا ہے۔ ڈاکٹر محمد افضل صفی کی بنیادی شناخت ایک شاعر کی ہے، ان کے متعدد شعری مجموعے شائع ہو کر بازارِ ادب کی زینت بن چکے ہیں۔ وہ اردو ادبیات کے استاد اور محقق بھی ہیں۔ ایم فل کی سطح پر انھوں نے معروف محقق ڈاکٹر گوہر نوشاہی کی تحقیقی وتدوینی خدمات کے موضوع پر کام کیا تھا، ان کا یہ کام بعد میں کتابی صورت میں شائع ہو کر اہلِ ادب کے ہاں ان کی پذیرائی کا سبب ٹھہرا۔ پی ایچ ڈی کی تکمیل کے لیے محمد افضل صفی نے معروف ومقبول اردو شاعر احمد فراز کی شاعری کے فنی اور اسلوبیاتی مطالعے کو موضوع بنایا ہے اور دیدہ ریزی اور ذوق وشوق سے یہ منزل سر کی ہے۔ انھوں نے احمد فراز کی شاعری میں بیان وبدیع کی معجز نمائی کو کھوجنے اور شاعری کے صرفی، نحوی، عروضی، ہیئتی، معنیاتی اور صوتیاتی مطالعے سے اُن کی تکنیک آشنائی کے رنگوں کو مہارت کے ساتھ تلاش کرنے کا نادر اور حیرت آگیں کارنامہ انجام دیا ہے۔ تحقیق کی کساد بازاری کے اس دور میں یہ مقالہ تازہ ہوا کی مانند ہے۔ میں ڈاکٹر محمد افضل صفی کی اس تحقیقی ریاضت کا استقبال کرتا ہوں اور اُمید رکھتا ہوں کہ یہ تحقیقی کارنامہ تازہ کار محققین کے لیے مثال بنے گا۔ ان شاء اللہ

ارشد محمود ناشاد

۷ ستمبر ۲۰۲۲ء

(اسلام آباد)

Misaal Publishers
misaal.publishers
+92-300-6668284
misaalpb@gmail.com